

İnceleme

GAZEL BAHÇESİ



Cihan Özyücel



GAZEL BAHÇESİ

Cihan Okuyucu

1959 yılında Adapazarı/Hendek'te dünyaya gelen Cihan Okuyucu, ilk, orta ve lise öğrenimini burada tamamladı. 1976-1980 yılları arasında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitiren yazar mezuniyetinin ardından Süleymaniye Kütüphanesi'nde memur olarak göreve başladı.

Doktora çalışmasının 1985 yılında tamamlayan yazar, 1986'da Erciyes Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde yardımcı doçent olarak akademik hayatına başladı ve 1990'da doçent, 1996'da da profesör oldu. 1987'de fakültenin desteğiyle Paris Bibliothegue Nationale'de üç ay el yazmaları üzerinde araştırmalar yaptı.

1996'da Başkirt Devlet Üniversitesi'nde Türk edebiyatı dersleri okutan ve 1997-1998 seneleri arasında bir araştırma bursu kazanarak dört ay süreyle Tunus'ta bulunan Cihan Okuyucu, çeşitli vesilelerle birçok ülkeye gitme imkânı buldu.

Halen Fatih Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde bölüm başkanlığı görevini yürüten Cihan Okuyucu, çeşitli edebiyat dergilerinde yazmaya devam etmektedir.

GAZEL BAHÇESİ

Cihan Okuyucu



GAZEL BAHÇESİ

Copyright © Sütun Yayınları, 2006

Bu kitaptaki metin ve resimlerin, tamamının ya da bir kısmının, kitabı yayımlayan şirketin önceden yazılı izni olmaksızın elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemi ile çoğaltılması, yayımlanması ve depolanması yasaktır.

Editör
Kalender YILDIZ

Görsel Yönetmen
Engin ÇİFTÇİ

Kapak
İhsan DEMİRHAN

Sayfa Düzeni
Cafer DERELİ

ISBN
975-9089-28-9

Yayın Numarası
28

Basım Yeri ve Yılı
Çağlayan Matbaası / İZMİR Tel: (0232) 252 20 96
Eylül 2006

Genel Dağıtım
Gökkuşluğu Pazarlama ve Dağıtım
Alayköşkü Cad. No: 12 Cağaloğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 519 39 33 Faks: (0212) 519 39 01

Sütun Yayınları
Emniyet Mahallesi Huzur Sokak No: 5
34676 Üsküdar/İSTANBUL
Tel: (0216) 318 42 88 Faks: (0216) 318 52 20
www.sutunyayinlari.com

İçindekiler

- 7 Bakî: (1526-1600)
- 17 Hayalî: (.../1557)
- 37 Nevayî: (.../1501)
- 47 Fuzûlî: (.../1556)
- 57 Zatî: (1471-1546)
- 87 İbn-i Kemal: (1468-1534)
- 95 Taşlıcalı Yahya Bey (.../1582)
- 105 Emri (.../...)
- 115 Nefî (.../1635)
- 123 Şeyhülislam Yahya (1561-1644)
- 133 Nabi: (1642-1712)
- 149 Nedim: (1681-1730)
- 159 Şeyh Galib: (1757-1799)
- 169 Sami (.../1733)
- 183 Ali Emiri: (1857-1924)

Önsöz

B atı edebiyatlarındaki nesir hâkimiyetine karşı, şark edebiyatı denilince öncelikle şiir, şiir denilince de gazel hatıra gelir. Cemil Meriç, bunu iki kültürün temel tercihlerine bağlıyor: “Avrupa zekânın vatanı; Asya gönlin. Zekânın dili nesir, gönlin şiir.” Gazel estetik unsurları ve mazmunları ile divan şiirinin esas temsilcisi ve her bakımdan kalbi konumundadır. Hem kemiyet hem de keyfiyet bakımından onunla yarışabilecek başka bir nazım şekli yoktur. Kadınlar hakkında söylenen âşikane ve güzel söz, anlamına gelen gazel, Kitabu'l-agani ve Nakdü's-şî'r gibi Arap edebiyatıyla ilgili klasik kaynaklardan öğrenildiğine göre başlangıcında bağımsız bir tür olarak mevcut değildi. Kadın aşkının ele alındığı ve bazen nesip bazen tegazzül diye isimlendirilen kasidenin baş kısmı daha sonra kasideden ayrılmış ve gazel vücut bulmuştur. Bu tür, Arap şiirinden doğmakla birlikte asıl büyük temsilcilerini Fars ve Türk edebiyatlarında yetiştirmiştir. Modern şiirin aksine çok zaman kendi içinde bir anlam bütünlüğü taşıyamaması gazelin dikkat çekici özelliklerindedir. Beytin tek başına bir eser gibi ele alınması şiirlerde manzumenin konu bakımından dağılmasını intaç eder. Namık Kemal tarafından tenkit edilen bu durum Gibb'e göre; Doğunun, tarih boyunca birçok dinin yeşerdiği ve ölümünden sonra da kalıntılarını bıraktığı bir kültürler meşheri olmasına bağlıdır. Eyüboğlu ise her beyti başlı başına bir şiir sayıyor: “*Beyit bütümlüğün parçası değil, bütümlüğün ta kendisidir. Özü, sözü, yaptığı yapaca-*

Ėi odur ŗairin. Onun için nice beyitler, bizi bir nefeste sarboŖ edecek kadar yoğun ŗiirle doludur.”

Mananın bir beyitte tamamlanması, teksifi syleyiŖi zaruri kılar. Ŗair ŗiirinde bu yoğunluğu temin etmek için hangi vasitalara baŖvurmaktadır? Ŗimdi de kısaca bu konu üzerinde duralım. Her sanatın bir malzemesi vardır, ŗiirin malzemesi dildir. Dil bir yandan pratik bir anlaŖma aracı iken diğer yandan ele avuca sığmayan, en zli, kaçamak ve ürpertici bir mahiyeti haizdir. Dil, ŗiirde bu ikinci vasfiyle mevcuttur. Ŗiir dilin her türlü imkânını zorlar, eski simyagerler gibi akla gelmedik yollar dener. Bundan dolayı Jean Cohen ŗiir için “zel bir dil” tanımını yapar. Müslüman ŗaire model olan Kur’an-ı Kerim’in mucize oluŖu da icaz, yani benzersiz syleyiŖ tarzı; az söze çok mana sığdırma yahut teksiftir... Ŗairin bunu temin edebilmesi dile olan hâkimiyetiyle orantılıdır. Nitekim Santayana, (-1952) ŗairi her Ŗeyden önce bir kelime kuyumcusu olarak niteler. Gerek Coomasarvamy ve gerekse Burckhardt’a göre iyi ŗiirde sembolik anlatım zaruridir nkn sanatta her Ŗey bir st hakikatin sembolüdür. Semboller baki olan Ŗeyleri fani Ŗeylerle bize bildiren köprülerdir ve bunun dıŖında en yüce hakikati ifade edebileceğimiz baŖka bir vasitamız yoktur. O halde daima sembollerle konuŖan divan ŗairinin kutsal kitapların metodunu takip ettiğini dŖnebiliriz. Nitekim Latıf’in ifadesiyle: “*Cemal-i mutlakın vassafları ve talat-ı hakkın arrafları*” olan sufi ŗairler eski aŖk ve ŗarap tabirlerini alarak onlara yeni manalar yklemiŖ ve böylece sırf bir dil vücuduna getirmiŖlerdir. Sevgiliye ait güzellik unsurları; yanak, sa vs. hep bu Ŗekilde mazmunlaŖmıŖtır. Kullanılan kelimelerin çift anlamı dolayısıyla ŗiir ŗairin mizacına göre dünyevî veya uhrevî bir tefsire tabi tutulur. Okuyan onu istediği gibi anlar. HaŖim, ideal ŗiiri tarif ederken hem kendi ŗiirini hem de bizce klasik ŗiirin bu yönünü tasvir etmiŖ oluyor: “*Hâslı ŗiir resullerin szi gibi, muhtelif*

tefsirata müsaid bir vüs'at (genişlik) ve şümulü (kapsamı) haiz olmalı. Bir şiirin manası diğer bir mana olmaya müsaid oldukça, her okuyan ona kendi hayatının da manasını izafe eder (bağlar) ve bu suretle şiir, şairlerle insanlar arasında müşterek bir teessür (duygu) lisanı olmak payesini ibraz edebilir (alabilir.) En zengin, en derin ve en müessir şiir, herkesin istediği tarzda anlayacağı ve binaenaleyh namütenahi (sonsuz) hassasiyetleri istiab edecek (içine alacak) bir vüs'ati olandır.”

Teksif yahut kısa anlatım, anlatılacakları belli kalıplara sokmak, en etkileyici, anlam bakımından çeşitli çağrışımlara yol açan öğeleri seçmekle sağlanır. Her üst dil gibi divan şiiri de ancak üstün bir idrak ve kültür sahibinin anlayacağı imgelerle ve mazmunlarla konuşur. Alexander Potebnya'nın dediği gibi: *“İmgesiz sanat olmaz şiir ise biç olmaz.”* Reverdy'e göre de: *“Yaklaştırılmış iki gerçeğin arasındaki bağıntılar ne kadar uzak ve yerindeyse, imge o kadar güçlü olacak ve o kadar beyecanlandırma gücü ve şiirsel gerçeklik taşıyacaktır.”* Yahya Kemal: *“Şair Heredy, bütüin bir bahçenin güllerinden bir damla gülyacağı, bütüin Atlas okyanusunun uğultusundan bir sedefte kalan sesi çıkaran şairlerdendir. Duygularını yaymaz toplar, bir dinamit tanesi haline getirir.”* derken sanki divan şiirini tarif etmektedir. Çünkü Vasfi Mahir Kocatürk ifadesiyle: *“Şark toplayıcı, garb yayıcıdır. Garbın bir cümle ile anlattığını şark bir bece ile duyurur... Avrupalı bizimkilerin bir mısradan duyduğunu bir kitap okumadıkça anlayamaz. Onun için aynı duygunun ifadesi Fuzûlî'de bir gazel, Shakespeare'de bir kitap olur.”* Diğer taraftan -Schimmel'in de dikkat çektiği üzere- bu yoğunluğu sağlayan başka bir özellik de sublimasyondur. Minyatürist ve tezhipçiler gibi, şairler de eşyayı olduğu gibi tasvir etmez; âdeta gülden gülyacağı çıkarmak kabilinden davranırlar.

Gerek teksif gerekse sublimasyon şiirdeki anlamı zorlaştırır. Aksan'a göre, bu durumda okuyucu ile yazar arasında bir bağlantı kurulabilmesi her ikisinin de belli bir kültür birikimine ortak olmasıyla mümkündür. Aynı kültür dünyasının men-

supları olmaları itibarıyla klasik Şair ile okuyucusu arasında bu ortaklık daima mevcuttur. Günümüzde ise hem dil hem kültür olarak klasik Şiirden bir hayli uzaklaŐmıŐ bulunuyoruz ve bu durum ister istemez Şiir Őerhini bir zaruret hâline getiriyor.

Şiir Őerhinden ne anlamalıyız? Bir Şiire yaptığımız anlam yüklemelerinin sıhhatinden emin olabilir miyiz? Diğer bir ifadeyle de Şerh bir ilim dalı sayılabilir mi? Modern metin Őerhinin öncüsü sayılan A. N. Tarlan'a göre kinattaki her Şey gibi Şiir de bir nizam tabi olduğuna göre onun da ilm usullerle Őerhi mümkündür. Meseleyi oldukça pozitivist bir temele oturtan Tarlan, insan psikolojisinin ve bu psikolojinin Şiire yansıma biçimlerinin ilmi çerçevede kavranabilir mahiyette olduğunu düşünür. "Fuzûlî Divanı" Şerhinde görüldüğü üzere Tarlan'daki parçalara ayırarak anlama tavrına karşılık Mehmet Kaplan metnin bütününü esas alan ve onu devri içinde anlamlandıran tahlilci bir yöntemi uygulamıŐtır. Günümüzde ise -Cem Dilçin'de karŐıma za çıkan- başarılı yapısalcı yaklaŐımlar olmakla birlikte klasik Şerh hâlâ Tarlan'ın yolunda ilerlemeye devam etmektedir. Biz de bu çalıŐmamızda esas itibarıyla bu alışılmış ereve dhilinde hareket ettiğimizi söyleyebiliriz. Bu kitapta yer alan yirmi gazelin çoğu daha önce Yitik DüŐler dergisinde "Gazel Yorumları" baŐlıđıyla yayınlanmıŐtır. Bu yorumların nispi bir ilgi görmesi ve bazı dostların telkinleri bizi onları kitaplaŐtırmaya sevk etti. Günümüzde bu işi bizden çok daha iyi yapan ve yapabilecek olan meslektaŐlarımız var Şüphesiz. Yine de temennim, eksik ve hatalarına rağmen bu küçük çalıŐmanın da yapılan çalıŐmalar arasında kendine bir yer bulabilmesi ve haŐre dek snmemesini umduğumuz gazel meŐalesinin anlaşılıp sonraki kuŐaklara aktarılmasında mte vazı bir hizmet ifa edebilmesidir.

Prof. Dr. Cihan Okuyucu

Bakî: (1526-1600)

Şiir hafızamız 16. asrı, sanat anlayışları ve zevkleri bakımından birbirinden tamamen farklı iki şairle hatırlar: Fuzûlî ve Bakî. Her iki şair şöhretlerini kendi kültür çevrelerinin şiirdeki sesi olmalarına borçludurlar. Su, su diye inleyen Fuzûlî nasıl yaşadığı coğrafyanın; çölün, hasretin, asırlar boyunca kuşaktan kuşağa intikal eden Kerbela acısının tercümanı olmuşsa; Bakî de tam anlamıyla Kanuni devri İstanbul'unun sesi soluğudur. Şiirinde; bu ihtişam asrının neşesi, gururu, şehirli zevkinin zarafeti, zenginlik ve ihtirası mevcuttur. Şair şüphesiz kabiliyetli bir yaratılışa sahipti ama kabiliyetin takdir gördüğü bir dönemde yaşamış olması da onun için ikinci bir şans oldu. Bu yüzden sıraç çırağı olarak başladığı hayat mücadelesinde daha yirmi yaşına gelmeden Zatî gibi bir üstat tarafından tanzir edilme bahtiyarlığına erdi. Meslekî alanda da ikbal merdivenlerini tırmanma hızı şiirdeki şöhretiyle paraleldi. Müderris olarak kazandığı başarılar kadılık mesleğinde de devam etti. Ama hangi dünyevî mansıp Kanuni gibi bir hükümdarın kendisiyle övünmesinden daha değerli olabilirdi! Şair de bu borcun altında kalmadı; “hezar bütgedeyi alıp mescit eyleyen ve nakus yerlerde ezanlar okutan” bu büyük sultana o benzersiz mersiyesiyle şiirden bir abide yonttu. Ama büyüklüğü ne olursa olsun, dünyevî makam ve mansıplar hangi kalbi doyurmuş ki Bakî çapında birini doyurabilsin. O

bile bile bir serabın peşinde koşup durdu. Birkaç kere elini o serabın eteğine değdirmeye muvaffak da oldu ama.. Şeyhülislamlık fırsatını son kaçırışında yaşlı şairimizin kalbi artık bu gerginliğe daha fazla dayanamayarak durdu. Cenazesini kıldırın imam mansıptaki rakibi Sunullah Efendi'ydi. Bu yaşlı âlimin dudaklarından şairimizin adeta bugün için söylenmiş olan şu mısraları döküldü: “Kadrini seng-i musallada bilip ey Bakî/Duralar el bağlayıp karşuna yaran saf saf.” Biz de diyelim ki: Bakî! Ey şairler sultanı! Senin de kadrin, kıymetin bilinmemişse acep kimin kıymeti bilinmiştir bu dünyada. Vefatından sonra bile rakipsizliğin sürdü ve senden sonra gelen sayısız şair arasında senin tahtına el uzatan olmadı. Bu dünyada bir şair ne bırakmak isterse senden de geriye o kalmıştır. Değil mi ki: *Bakî kalan bu kubbede hoş bir sada imiş.*

Gazel

Kûyunda gönül dâmen-i dildâre sarıldı
Hâcı gibi kim Kâbe'de estâre sarıldı

Arz ettim ana nâme ile lü'lü-yi eşkim
Cân riştesi mektûb-ı dürebâre sarıldı

Zahm urdu veli yarelerim sarmadı ol yâr
Ağyâr işidüp ta demeye yâre sarıldı

Göklerde gören gece sanır kehkeşândır
Ahım dütünü günbed-i devvâre sarıldı

Bakî görüp ol pireheni yâre sarılmış
Sandım ki semen kadd-i sefidare sarıldı

Şerh

Kûyında gönül dâmen-i dildâre sarıldı/Hâcı gibi kim Kâbe'de estâre sarıldı. *Hacı nasıl dua için Kâbe örtüsüne sarılırsa benim yar köyündeki gönliüm de niyaz için onun eteğine sarıldı.*

Müslümanların mukaddes mabedi olan Kâbe Allah'ın evidir ve bu özelliğiyle her türlü ihtirama layıktır. Müslümanlar namaz için yüzlerini günde beş kere Kâbe'ye çevirirler. Kâbe'nin altın oluğu, üzerindeki siyah renkli örtüsü, Hacerülesved ve zemzem kuyusu da keza bu mabedin saygı gösterilen mütemmim cüzleridir. İşte Kâbe bütün bu özellikleriyle edebiyatımızda çeşitli benzetmelere konu olmuştur. Bunlardan bazılarını şöyle sıralayabiliriz.

Kâbe/Gönül: Kâbe -mecazen- Allah'ın evi olduğu gibi müminin kalbi de sevgilinin/Allah'ın tecelligâhıdır. Bu bakımdan gönül yapmak Kâbe yapmakla; kalp kırmak da Kâbe'yi tahrip etmekle bir tutulur.

Kâbe/Sevgili/Sevgilinin Yüzü/Sevgilinin Köyü: Namazda Kâbe'ye dönüldüğü gibi âşığın yüzü de daima sevgili tarafına müteveccihdir. Keza âşıkların sevgili etrafında dönüp durmalarıyla tavaf manzarası hasıl olur. Bu ilgilerle sevgilinin bazen bulunduğu yer-kûy- bazen da yüzü bir nevi kible ve Kâbe olmaktadır. Nitekim aşağıdaki beyitte Fuzûlî tavafın çokluğu bakımından sevgilinin bulunduğu mahalli Kâbe'ye üstün tutuyor: "Hâk-i kûyun Kâbe'ye nisbet eden bilmez mi kim/Bunda her gün onda bir nevbet olur vacib tavaf." Necati ise beytinde yüz/Kâbe/namaz ilgisini kullanıyor: "Kible hakkı Kâbe yüzündür murad/Ey kapısı secdegâhım gel berû."

Hacerülesved/Yanaktaki ben tanesi: Kâbe-Sevgili ilgisinin tamamlayıcı bir unsuru olarak yanaktaki ben tanesi de renk bakımından Hacerülesved'e benzetilir.

Kâbe örtüsü/Yar Eteği: Önceleri örtüsü olmayan Kâbe, ilk defa Abdullah ibn-i Zübeyr zamanında siyah bir örtüyle örtülmüştür. Bu örtü daha sonra birçok hac geleneğinin şekillenmesine vesile olmuştur. Söz gelimi Osmanlı döneminde her hac mevsiminde surre alayı (hususî hac kervanı) ile yeni Kâbe örtüsü gönderilir, eskisi de parçalara ayrılarak önemli zevata dağıtılırdı. Hâlen Kâbe örtüsü parçalarına birçok yerde rastlanması bu geleneğin sonucudur. Kâbe’de yapılan ibadetler ve dualar değeri bakımından başka yerlerde yapılanlardan kat kat fazladır. Nitekim bir hadis-i şerifte mealen: “*Benim mescidimde (Medine’deki Mescid-i Nebevi) kılınan bir rekat namaz başka mescitlerde kılınan bin rekat namaz gibidir. Kâbe’de kılınan bir rekat namaz ise benim mescidimde kılınan bin rekat namaz gibidir.*” buyrulmuştur. Buna ilave olarak Kâbe’nin altınoluğuna uzanarak kapı halkasına tutunarak veya örtüsüne sarılarak yapılan dualar bu değeri daha da arttırmaktadır. Böylesi dualar her hacıya nasip olmayan mazhariyetlerdir. Kâbe örtüsü aşığıya uzayan kısmıyla bir etek manzarası arz eder. Şair yukarıdaki yalvarma biçimiyle âşığın sevgiliye yalvarma biçimi arasında benzerlik kuruyor. Şimdi bu ilginin sebeplerini anlamaya çalışalım.

Âşık sevgiliye nasıl yalvarır: Klasik şiirimizde birçok benzetme gibi bu yalvarma biçimi de klişeleşmiştir. Sevgili aynı zamanda padişah ve âşık da bir nevi köle olduğundan bir köle padişaha nasıl yalvarırsa âşık da sevgiliye öyle yalvarır. Yani dizini yere koyar ve padişahın/sevgilinin eteğini tutarak hacetini arz eder.. Bu manzara Fuzûlî’deki şu güzel beyte ilham kaynağı olmuştur: “Çekme damen hışm edip üftadelerden vehm kıl/Göklere açılmasın eller ki damanındadır.” *Ey sevgili, hışımla eteğini âşıkların elinden çekip almaya kalkma. Bu çekişle göğe açılan eller sonra sana beddua eder, sakın.*

Şair düz anlama göre ezcümle şunları söylemiş oluyor: *Hacı için Kâbe ve Kâbe örtüsü neyse benim için de sevgili ve sevgilinin eteği odur. Beriki nasıl Kâbe örtüsüne yapışıp dua ederse ben de onun kutsal eteğine yapışmış dileğimi öylece istemekteyim.*

Bu düz anlam yanında beyitte -kesin olmamakla birlikte- şu tip bir çağrışımdan da söz edebiliriz. Âşık sevgili ile kendi arasında örtü bulunmasını istemez. Zira örtü perdedir. Nitekim Hz. Mevlana: “Sevgilimi yatakta örtülü istemem ben.” demektedir. Bu durumda Kâbe örtüsü de hacıyı Kâbe’den -yahut Kâbe’nin Sahibinden- alıkoyan bir perdedir. Nitekim bir Fars şairi -Hayalî- bu mânâda şöyle demektedir: “Hacı be-reh-i Kâbe vü men tâlib-i dîdar/O hâne hemî-cûyed ü men sâhib-i hâne.” *Hacı Kâbe yolunda. Bense sevgilinin yüzünü özlemedeyim. Onun istediği ev; bense ev sahibini aramadayım.*

Hasılı şair, sevgilinin yanında olup da onun eteğine sarılan kişinin hâlini -yani yakınında olduğu sevgiliden mahrum kalını- Kâbe’ye gidip de örtüye takılan kişinin hâline benzetmiş oluyor.

Arz ettim ana nâme ile lü’lü-yi ekşim/Cân riştesi mektûb-ı dürerbâre sarıldı. *Gözyaşı incilerimi mektupla ona arz ettim. Can ipi de o inci yağdıran mektuba sarıldı.*

Gözyaşı/inci/mektup ilgisi: Şairin yaşadığı dönemde önemli bir zata yazılan mektubun yazısına, süslemesine -varsa mahfazasına- özen gösterilirdi. Yazımı biten mektup ucundan kıvrılır ve değerli bir iple bağlanarak gönderilirdi. Bu beyitte de âşık sevgiliye bir mektup yazıyor. Âşık daima ağladığı için mektup yazarken de gözyaşları önündeki metne damlamaktadır. Gözyaşları hem görünüşü hem de değer yönüyle inci hükmündedir. Peki gözyaşının değeri nereden geliyor? Sevgili için önemli olan âşığın sevgisindeki samimiyettir. Samimiyetin

ölçüsü de gözyaşlarıdır. Böyle olunca âşık, sevgiliye gönderdiği mektubu manevi incilerle süslemiş ve ona bir değer katmış oluyor. Gözyaşı-mektup ilgisine bir örnek olarak Ahmet Paşa'nın şu beytini de verebiliriz: “Bir kuru mektuptur gönderdiğim dildara ben/Ey gözüm merdümlük et yaşımla ter kıl daima.” *Sevgiliye gönderdiğim kuru bir mektuptan ibaret. Ey gözüm, bari sen de görevini yap da onu sula, taze tut.*

Can/iplik: Canın iplik oluşu üzülmeye dert çekmesinden kinayedir. Bu can ipi sevgili söz konusu olunca sarmaşma özelliğiyle karşımıza çıkıyor. Can sevgiliye giden mektuba sarılarak onun eline ulaşmayı amaçlamaktadır.

Can/para: Âşık canını vererek sevgilinin ilgisini satın alır. Bu yüzden sık sık can nakdi (can parası) tabiriyle karşılaşırız. Buradaysa satın alma işi -zımnen- gözyaşı incilerine havale ediliyor. Can ise fırsatı kaçırmamak için -halk tabiriyle- son vagona atlamış oluyor.

Tespîh: Tane ve iplik bir araya gelince bir tespîh mazmunu ortaya çıkar. Burada da inciye benzer gözyaşları tespîh tanesini, can ise iplik rolünü üstlenmiş olmakta.

Sonuç: Aslında ortada yazıya dökülen bir şey yoktur. Aşkın kendisi bir mektuptur. Gözyaşları ise aşkın varlığının göstergesi ve ispatıdır. Gözyaşı döken âşığın canı erir, ip gibi incilir. Gözyaşları daimi aktığında bir sicim manzarası arzeder. Bu bakımdan *can ipi* tabiriyle, *gözyaşı ipine* de bir telmih söz konusudur.

Zahm urdu veli yarelerim sarmadı ol yâr/Ağyâr işidüp ta demeye yâre sarıldı. *Sevgili yara açtı ama, rakiplerin durumu işitip yara sarıldı dememeleri için açtığı yaraları da sarmadı.*

Sevgili şiirimizde çok zaman birbirine zıt iki özelliği birlikte temsil eder. Söz gelimi o bir yandan âşığını öldürmesi

veya sinesine yaralar açması bakımından bir nevi cellat rolünde görünürken diğer taraftan bu yaraları timar etmesi cihetiyle de tabib rolindedir. Sevgili cellat olduğunda âşık kurban konumundadır. Buna mukabil sevgili tabib olduğunda âşığa da tabiatıyla hasta rolü düşer. Bütün bu yakıştırmalardan kasıt; âşığın iyi veya kötü olmasının sevgilinin davranışlarına bağlı olması keyfiyettir. Burada sevgili rolün birinci kısmını ifa ederek sevgilinin bağrında yaralar açıyor ama onu tedavi etmiyor. Niçin? Âşık bu ihmali iki anlama gelebilecek bir ifadeyle açıklıyor.

Birincisi, rakiplerin bu durumu işitip; *sevgili yaraları sardı* dememesi için. Zira rakiplerin her biri ayrı ayrı sevgiliye âşık olduğundan sevgilinin şaire göstereceği ilgi onların hasedini celbedecektir. Sevgili de bundan kaçınmaktadır.

İkinci ihtimal ise: “Rakipler boş yere demesinler ki yâr (âşığına) sarıldı.” Tevriyeyi seven Bakî burada da aynı yola başvurarak *yâra* ve *yara* kelimeleri arasında oyun yapıyor. Sevgilinin yaraları sarmak için yaklaşması uzaktaki birine onun âşığına sarılması gibi görünecektir. Nitekim; “Ağyar işidüp” ifadesi de tevriyeli olarak; “ağyar iş edi(ni)p” anlamına geliyor ve yukarıdaki anlamı pekiştiriyor. Sevgili böyle bir zanna mâni olmak için âşıktan uzak durmaktadır. Diğer taraftan mısrayı başka bir vurguyla okuyunca bu sefer sarılma işi sevgiliden âşığa dönmüş olur. “Rakipler işidip benim yare sarıldığımı söylemesinler.”

Bütün bu söz oyunlarından sarf-ı nazar âşığın bu yara meselesindeki tercihi nedir? Bu yaranın kapatılmasını istiyor mu, istemiyor mu? Fuzûlî şu meşhur beytiyle divan şiirinde âşığın bu konudaki tutumunu özetliyor: “Aşk derdiyle hoşem el çek ilacımdan tabib/Kılma derman kim helakim zehri dermanındadır.”

Değil mi ki yara sevgilinin âşığı verdiği en değerli hediye ve hatıradır, âşığın bunun kapatulmasını istemesi muhâl! Yaranın kapanması demek aşkın da sona ermesi demektir. O hâlde Bakî'nin beytini de bu mânâda anlayabiliriz. Sevgili yaraları açık bırakmakla âşığı olan ilgisini sürdürüyor.

Göklerde gören gece sanır kehkeşândır/Ahım düttünü günbed-i devvâre sarıldı. *Ahımın dumanı bu dönen gökyüzüne sarıldı. Onu göklerde gören gece vakti Samanyolu kümesini gördüğünü sanır.*

Âşığın ahı klasik şiirimizde birçok benzetmeye konu olur. Söz konusu ah o kadar kuvvetlidir ki kâh gökyüzünü tersine döndürür; kâh kıvılcımlarıyla arş horozunu kebab edip yere düşürür. Kâh şöyle eder, kâh böyle eder.. Bu ah, içinde kıvılcım ve alevler barındıran bir duman sütunu olarak tasavvur edilir. Ahın dumanı gündüzü geceye döndürüp gök cisimlerini söndürürken dumanın içinde parlayan kıvılcımlar sönen gök cisimlerinin yerini doldurur. Bu beyitte de dönen bir kümbet olarak tasvir edilen gökyüzünü kaplayan ahın duman ve kıvılcımlarını görenler vaktin gece olduğunu ve Samanyolu dizisini seyrettiklerini sanıyorlar.

Şair *kümbet* ve *dütiin* kelimelerini yan yana getirerek başka çağrışımlara da -hamam ve rasathane- yol açıyor. Daima duman dolu olan hamamların kubbelerinde havalandırma ve aydınlatma delikleri vardır ve gece buradan yıldızlar görünür. Diğer taraftan gökyüzünün seyredildiği rasathaneler de kümbeli yapılarıdır.. Beyte göre gece vakti rasat aletinin başındaki kişi yıldızları seyrettiği zannıyla aslında âşığın ahındaki kıvılcımları seyretmektedir.

Bakî görüp ol pireheni yâre sarılmış/Sandım ki semen kadd-i sefidare sarıldı. *Bakî, o gömleğın sevgiliye sarılışını gördüm de sandım ki yasemin beyaz kavak ağacına sarılmış.*

Burada kavak ağacı yüksekliği ve beyaz rengi bakımından sevgilinin boyuna ve tenine; yasemin ise onun giydiği beyaz

gömleğe benzetilmiş. Boy ekseriyetle serve benzetilir. Ancak şairimiz sevgilinin ten rengine vurgu yapabilmek için burada beyaz kavağı tercih etmekte. Yasemin de kavak ağacı gibi şüirimizde ikinci derecede önemli bitkilerdendir. Benzetme ilgisini belirtebilmek için evvela bu çiçeğin yapısı hakkında birkaç cümlelik bilgi verelim. Cevat Rüşdü'nün verdiği bilgilere göre (Bkz. Türk Çiçek ve Ziraat kültürü Üzerine Cevat Rüşdü'den Bir Güldeste, Hazırlayan N.H.Polat, Kitabevi 2001, s.197-204) birçok cinsi olmakla birlikte en fazla beyaz renklisine rastlanan yasemin, daha çok çardaklarda kullanılan, takriben 10 metre uzunluğunda, sarmaşık türü bir bitkidir. Rengi ve zerafeti bakımından; dilberlik ve sevimliliği temsil eder. Çardak muhabbetlerine kokusuyla eşlik eden yasemin özellikle Üçüncü Murad zamanında Ortaköy bahçelerinde en çok tercih edilen bir çiçek durumunda imiş. Ümidî'nin şüirlerinden o dönemde başına yasemen takınarak gezen âşıkların varlığını öğreniyoruz. Aşağıdaki beyitten bu âdetin ta Enderunlu Vasıf zamanına kadar sürdüğü anlaşılmakta: "Takınıp bahçede mahfi başına yasemeni/Garazın neydi küşad eylemeden pireheni."

Bakî'nin beytinde sevgiliye; "yasemenden gömlek" giydirilmekte. Nedim ise bir adım daha ileri giderek bu gömleği yaseminin kokusundan biçiyor: "Ey şeh-i hûbanım eyle ol kad-i mevzûna sen/Reng-i gülden câme bûy-ı yasemenden pirehen." *Ey güzeller şabı! Senin o mevzun bedenine gül renginden elbise, yasemen kokusundan da gömlek yaraşır!*

Yasemenden tekrar beyte dönelim. Anlaşılan sevgilinin üzerindeki gömlek hem ince hem de beyaz. Böylece ten rengiyle gömleğin rengi tam bir uyum içinde oluyor. Diğer taraftan sarmaşığın sıkı sıkıya sarılması hatırlanınca gömleğin pek dar olduğunu söylemek de yanlış olmaz. Mademki yaseminden gömlek giymiş, sevgilinin kendisine mahsus güzel bir kokusu olduğu da muhakkak.

Hayalî: (.../1557)

A sıl adı Mehmet ve memleketi şair çıkarmakla ünlü Vardar Yenicesi. Çocukluğunda Haydarî şeyhi Baba Ali Mest'in yalın ayak başı kabak müridlerinden biri. İstanbul'a geldiğinde devrin sanatı takdir eden havası içinde kabiliyetiyle fark ediliyor ve saraylı dostlar, koruyucular buluyor. Rindane ve kusursuz söyleyişle Zatî sonrası Bakî öncesi dönemin en çok takdir gören birkaç şairinden biri oluyor. Dönemindeki lakabıyla Hafız-ı Rum. Ne var ki hangi insanın yıldızı bir ömür parlamış? Defterdar İskender Çelebi ve Sadrazam İbrahim Paşa gibi hamilerinin idamıyla birlikte şairimiz de ömrünün son yıllarını bir miktar nekbetle geçirmiş. Neyse ki devrin sultanı şiirdeki mahlasıyla Muhibbî'dir ve böyle bir değeri ayak altında zayi etmeyecek şiir zevkine sahiptir. Hayalî'ye son görev olarak bir sancak ve bir de mezar taşına yazılacak Bey lakabını ihsan eder. Her şairin kaderi, bir veya birkaç beyitle hatırlanmak. Hayalî hangi beytiyle hatırlansa iyi? Hepimizin sık sık tekrar ettiği şu beyitle elbette: "Cihan-ârâ cihan içindedir ârâyı bilmezler/O mâhîler ki deryâ içredir deryâyı bilmezler."

Gazel

Hayalin şehriyarının gözüm sırça sarayıdır
Gönül hâlvatgehi farkımda tacım hâkipâyıdır

Müjen hançerleri reşki belini bükdü şemşirin
Görelde kaşların cânâ kemânın başı kayıdır

Akar sudan eser yelden gözüm gönlüm sakınırdım
Biri ter-dâmen oldu şimdiden biri hevâyâdir

Fenâdan zevk almazsan ene'l-hak sırrını açma
Kim ol bâzâr-ı Hallac'ın kurulmuş elde yayıdır

Sözü rengin-edâ etmek Hayalî ihtirâdır
Horasan ehli sanmasın bunu tarz-ı Nevayâdir

Şerh

Hayalin şehriyarının gözüm sırça sarayıdır/Gönül hâlvet-gehi farkımda tacım hâkipâyıdır. *Ey sevgili! Senin hayalin bir padişah'tır ve benim gözüüm o padişahın sırça sarayıdır. Gönliüm onun hâlvet evi, başımdaki tâcımsa onun ayak toprağıdır.*

Beyitte şair şu an kendisinden uzakta olan sevgilinin hayalinin kendi varlığını bütünüyle istila ettiğini ifade ediyor. Gözünde, gönlünde ve başında sadece o vardır. O hâlde biz de sevgilinin mekan edindiği bu üç unsurunu tek tek ele alalım:

Göz: Beyitte evvela gözle ilgili fiziki bir gerçekliğin altı çizilmektedir. Karşı karşıya duran iki insanın aksi yekdiğerinin göz bebeğine akseder. Âşık da gözünü bir an bile sevgiliden ayırmadığı için onun aksi daimidir. Ne var ki burada bizatihi sevgilinin değil onun hayalinin aksi söz konusudur. Zira geleceğe göre âşık sevgiliyi görmekten mahrumdur ve ancak hayaliyle yetinmek durumundadır. Sevgiliyi bir kerecik gören şair artık o hayali göz bebeğine nakşetmiştir. İkinci mısradaki baş anlamına kullanılan *fark*, aynı zamanda *ayrılık* mânâsıyla bu fikri teyit eder. Diğer taraftan sevgili padişah'tır ve dolaylı-

siyla mekanı saraydır. Bu ilgiden istifade ederek göz şeffaflığı dolayısıyla candan mamul bir sırça saraya benzetilmektedir. Üçüncü ihtimalde sevgili olarak Allah'ın kastedildiği düşünülebilir. Allah görülmekten münezzehtir, ancak hayal edilebilir. Gözdeki hayalden kasıt da onu görme arzu ve hasretidir.

Gönül: Mademki sevgili padişaktır, bu rolün tamamlayıcı unsurlarını da üzerinde bulundurmamak durumundadır. Mesela taç ve taht gibi. Sevgili daima âşığın gönlünü taht edinmiştir ve orada kendisinden başkasına yer yoktur. Bu yüzden bu gönül bir nevi hâlvet haneye benzer. Hâlvet insanın yalnız kalmasına, hâlvet hane de ibadet ve tefekkür için kullanılan tenha yerlere denir. Genelde sultanların özelde de Osmanlı hükümdarlarının günlük iş ve ihtiyaçları dışında insanlarla çok iç içe olmadıkları bilinmektedir. Mesela yemeklerini bile yalnız yedikleri, cami ve tekkelerde dahi vecibelerini kendilerine ayıran mahfilde (hükümdar mahfili) yerine getirdikleri tarihen sabittir. Dolayısıyla onların ikamet yerleri bir nevi hâlvet haneye benzer. Ancak gönlün hâlvet hane olmasından asıl maksat, orada sevgiliden başkasına yer bulunmamasındandır. Bu sevgili ister beşeri ister ilahî anlamıyla kullanılmış olsun durum değişmez. Bir anlamda sevgilinin gönlünde bulunma şartı oranın hâlvet hâlini kazanmasına bağlıdır. Konuyu daha iyi izah etmek bakımından şu sufiyane beyti zikrelelim: “Sür çıkar gayrı gönülden ta tecelli ede Hak/Padişah konmaz saraya hane mamur olmadan.”

Baş, şair, padişah/sevgiliyle ilgili tabloyu tamamlamak için başındaki tacın da o padişahın ayak toprağı olduğunu belirtiyor. Aslında geleneğe göre cümleyi tersinden okumak icab eder. Yani sultanın ayağını bastığı toprak, âşık nezdinde kıymet itibarıyla taç hükmündedir. Burada şair cümleyi iki anlama gelecek tarzda kurarak kendisinin de bir nevi taca sahip olduğunu

ihlas ettiriyor. Nitekim birinci mısradaki gözünü sırça bir saraya benzetmesi bu anlamı kuvvetlendirmektedir. Hükümdarlık rolü daima sevgiliye has olduğuna göre bu ne anlama geliyor? Şair şiir geleneğine göre ancak aşk cihetiyle kendisini sultanlığa namzet görebilir. Burada da zımmen bunun ifade edildiğini düşünebiliriz. Uzak bir ihtimal olarak şairin kendi aksinin sevgilinin gözündeki şekline telmihte bulunduğu da düşünülebilir. Buna göre âşğın aksi sevgilinin gözüne baş aşığı olarak aksedeceğı için bir nevi başı yerde görünecektir. Diğerk taraftan *fark* kelimesinin *ayrılık* mânâsı düşünülünce sevgilinin ayak toprağının âşğın başına taç olması bir secde çağrışımına yol açmaktadır. Zira ilahi hasret içindeki kul için manevi yakınlığın en üst mertebesi olan secde hâlinde başın konduğu toprak bir nevi taç hükmündedir. Bu yorum yukarıdaki dini unsurlarla desteklenince beyit tasavvufi bir renge bürünmektedir. Beyitte birbiriyle ilgili kelimelerin bir arada kullanılışı dikkat çekiyor. Sözelimi; göz-hayal, göz-baş, baş-taç, şehriyar-taç, -sırça-saray kelimeleri bu cümledendir. Keza baş ve ayak kelimeleri arasında da bir mânâ tezdadı söz konusudur.

Müjen hançerleri reşki belini bükdü şemşirin/Görelde
kaşların cânâ kemânın başı kayıdır. *Ey sevgili, hançer kirpiklerine
duyduğı kıskançlık, kılıcın belini büktü. Senin kaşlarını gördüğün-
den beri yayın başı da kaygıdadır.*

Klasik şiirde sevgili muhtelif silahlarla kuşanmış bir savaşçı gibi tasvir edilir. Bu meyanda kirpikler de âşğın sinesine saplanan ok veya hançere benzetilir. Kirpikler şekilleri ve delici özellikleri bakımından hançer olarak telakki edilmiştir. Şair yaptığı iş bakımından bu kirpiklerle kılıç arasında bir mukayese de bulunuyor. Bilindiğı gibi Osmanlı kılıçları uzunca ve ortadan hafifçe eğri idiler. Şair bu eğriliğı hüsn-i talil yoluyla başka türlü tefsir ediyor. Buna göre kılıcın belini büken şey sevgilinin -

kendisine üstün bulduğu- kirpikleri karşısındaki kıskançlığıdır. İkinci mısradaki benzer bir mukayesenin sevgilinin kaşlarıyla yay arasında yapıldığı görülüyor. Kaş şekil itibarıyla yaya benzer. Gerçek yay da bu kaşları gördüğünden beri kaygılıdır. Kaygı başta olduğu için şair teşhis yoluyla yaya baş izafe ediyor. Diğer taraftan yayın iki ucunda kirişin bağlı olduğu kısımlar gerçekten başa benzer. Birinci mısradaki beli bükük kılıç da bir nevi yay şekli almış oluyor. Böylece beyitte kaş, yay ve kılıç arasında bir şekil birliği tesis ediliyor. İkinci mısradaki kayı kelimesi birçok çağrışımlara açıktır. Bu kelime aynı zamanda “nerede, nasıl?” gibi mânâlara gelir. Bu durumda şair, “Ey sevgili! Senin kaşlarını görelî beri yayın başı (aklı, fikri) nerelerdedir?” diye sormuş oluyor. Keza kayı kelimesinin en iyi yayların imal edildiği kayın ağacını hatırlattığına da dikkat çekelim. Nitekim birinci mısradaki geçen şemşir kelimesi *şimşir* olarak okunduğu takdirde bir ağaç cinsinin ismi olur ve bu suretle kayın ağacı ile tenasüp teşkil eder. Baş kelimesi de bilinen mânâsı yanında yara anlamına gelir. Bu durumda da cümleyi yeniden şu şekilde kurma imkânı doğuyor: “*Ey sevgili, senin kaşını görelî kaygı yayı yaralamakta, incitmektedir.*” Beyitte; kaş, kirpik, baş, bel, görmek ve kaygı gibi kelimeler birbirleriyle tenasüp teşkil ediyor.

Akar sudan eser yelden gözüm gönlüm sakınırdım/Biri ter-dâmen oldu şimdiden biri hevâyîdir. *Aslında ben ihtiyatta kusur etmezdim. Gözüümü ve gönlümü akan sudan ve esen yelden sakınırdım. Ama sonuç ne oldu! Daba şimdiden bunlardan birinin eteği çirkefe bulaştı, diğeri ise kendini hevaya kaptırdı.*

Akan sudan esen yelden sakınmak ihtiyatın son kertesidir. Şair aslında aşktan uzak durmak hususunda azami gayret gösterdiğini ve bunu temin için insanı aşka düşüren vasıtaları yani gözünü ve gönlünü her türlü tehlikeden uzak tuttuğunu belirtiyor ve yine de onlara söz geçiremediğine ve sonuca tesir

edemediğine hayıflanıyor. Aşıklar özellikle akar su başlarında ve esintili, havadar yerlerde dolaşırlar. Başka bir açıdan da insan bu tip yerlerde daha kolay aşka düşer. Ancak aşkın sonucu çile ve ızdıraptır. Nitekim Hafız bu mealde şu beyti söylemiştir: “Ela yâ eyyühessâki edir ke’sen ve nâvilhâ/Ki aşk âsân nü-mud evvel veli üftâd müşkilhâ” *Ey saki! Derdimizi unutturmak üzere kadebimizi doldur ve yanına çerezini koy. Zira aşk evvela kolay göründü ama sonra bizi bâlden bâle düşürdü.*

Beyitte şair tecrit suretiyle kendini göz ve gönlünden ayırıyor ve onlara nasihat eden bir hoca rolü takınıyor. Klasik mesnevilerde -söz gelimi Leyla ve Mecnun’da- hoca öğrencileri aşkın tehlikelerinden koruyan sakındırıcı konumundadır. Şair bunu bilmesine rağmen gözü ve gönlü şairi dinlememiş ve sonuçta ızdıraba düşmüştür. Ter-damen kelimesi ilk elde “ıslak etek” mânâsına geliyor. Ağlayan göz -etek mesabesindeki- alt tarafını da -göz çukurunu ve çehreyi- ıslatmaktadır. Böylece göz akar suyu seyretmenin bedelini, yine nimetin cinsinden bir cezaıyla yani sular gibi ağlamak suretiyle ödemektedir. Ancak “ter-damen” kelimesinin lugat mânâsı “iffetsizlik, eteğine kir bulaştırmak”tır. Bu durumda gözün ter-damen olması onun harama kayması ve manen kirlenmesi mânâsına gelir. Heva kelimesi ise aynı zamanda aşk mânâsına gelmektedir. Esen yele kendini kaptıran gönül hevaya yani aşka kapılmıştır. *Hevayi* kelimesi; *hoppa*, *uçarı* gibi anlamlar için de kullanıldığına göre bu kelimeyle ter-damen kelimesinin olumsuz anlamının tenasüp teşkil ettiği görülüyor.

Beyitte su/gözyaşı, yel/heva gibi paralel unsurlar bakımından leff ü neşir sanatı mevcuttur.

Fenâdan zevk almazsan ene’l-hak sırrını açma/Kim ol bâ-zâr-ı Hallac’ın kurulmuş elde yayıdır. *Eğer yok olmaktan boşlanmıyorsan, kimseye “Ben Hakkım” deme. Zira bu söz Hallaç pazarının (vurmak için) hazır bekleyen kurulmuş yayı gibidir.*

“Ben Hakk’ım” anlamına gelen Ene’l-hak sözü Hallac-ı Mansur’a aittir. Biz burada ene’l-hak sözü etrafındaki tartışmalara girmeyeceğiz. Ancak beytin anlamına geçmeden önce tasavvuf edebiyatının bir aşk kahramanı olarak tebcil ettiği bu zat hakkında kısaca bilgi verelim. Hallac-ı Mansur: (857-922) İran’ın Tur kasabasında doğmakla birlikte adı daha çok yerleştiği Basra’yla birlikte anılır. Lakabının aksine Mansur aslında hallaç (pamuk işleyen) değildi. Ancak rivayete göre bir gün mesleği hallaçlık olan bir arkadaşına keramet yoluyla yardım ettiği için bu lakabı almıştır. Menkıbelerde her gün bin rekât namaz kıldığı gibi inanılması zor hâllerinden bahsedilir. Zamanla fenafillah makamına erişen Hallaç “ene’l-hak” dediği için zahiren küfr olan bu sözü dolayısıyla hapse atılmış ve sekiz yıl zindanda yaşadktan sonra bilahere mahkeme kararı ile katledilmiştir. Hallac’ın önce vücudu parçalandı, sonra da asılarak teşhir edildi ve nihayet cesedi yakıldı. Öldürölüş biçimi insanlar üzerinde derin izler bırakan Hallaç, zamanla sufi çevrelerde ilahi aşkın sembol kahramanı olarak benimsendi.

Esasen melamet meşrebine sahip olan Hayalî de şair çevrelerinin bu yaygın kabulüne uygun olarak Mansur’u yüceltiyor. Buna göre irfan yolunun son basamağı olan “Ene’l-hak” sözünü demek her heveskarın kârı değildir. Zira bu sözün bir bedeli vardır. İşte bu noktada şair, Mansur’la mesleği arasında bir irtibat kuruyor. Pamuk, yaya benzeyen bir aletle atılarak işlenir. Böylece pamuk bir nevi ifna edilmiş olur. Diğer taraftan eskiden bazı idam mahkûmları yayın kirişiyile boğularak infaz edilirdilerdi. Mansur da asıldığı cihetle şair bu olaya bir telmihte bulunuyor. Ene’l-hak demenin aslı insanın kendi varlığını Hak varlığında ifna etmesi, hallaç pamuğu gibi atılması ve yok olmasından ibarettir. Aslında manevi bir anlam taşıyan yok oluş, Mansur’da bedeni bir gerçeklik de kazanmıştır. Ne var ki bu

yok oluş en büyük bir manevi zevki beraberinde taşıdığı için Mansur darağacına güle oynaya gitmiştir. Böylece sevgili için canını vermeyi bir bahtiyarlık addeden âşıklar için bir model olmuştur. İddialı sözler söyleyen herkesin Mansur mertebesinde olmayacağı açıktır. Bu yüzden Hayalî, bu hevestekilere olayın diğer boyutunu hatırlatarak; aslında bir ölüm pazarı olan bu meydanda, atılan pamuk gibi yok olmayı göze alamayacak kişilerin ene'l-hak sözünü hiç söylememeleri, bu sırrı gizlemele-ri tavsiyesinde bulunuyor. Zira aşk pazarı can pazarıdır; orada kurulmuş aşk yayı vurmak için beklemektedir. Ragıp Paşa'nın aynı mealdeki şu güzel mısranı da bilvesile iktibas edelim: "Davi-i Mansur ederdi her kişi dâr olmasa." *İşin ucunda darağacı olmasaydı dünyada herkes Mansurluk davasına kalkışardı.*

Sözü rengin-edâ etmek Hayâlî ihtirâdır/Horasan ehli sanmasın bunu tarz-ı Nevayî'dir. *Horasan halkı sanmasın ki bu söyleyiş biçimi Nevayî'ye mahsustur. Aksine sözü böyle hoş ve güzel söylemek Hayalî'nin buluşudur.*

Şairimiz bu son beyitte kendi şiirine bir takdirde bulunuyor. Lugatte renkli anlamına gelen *rengin* kelimesi *başarılı söyleyiş biçimi* anlamında bir şiir tabiri olarak da kullanılır. Hayalî yazdığı şiirin başarısına kânidir ve bu şiiri Nevayî'nin şiiriyle mukayese eder. Çağatay şairi Nevayî (.../1501) Türk edebiyatının en büyük temsilcilerinden biridir. Şiirde güzel söyleyiş denince ilk elde hatıra o gelir. Gerçekte Nevayî sadece Horasan halkı diye tanımlanan kendi hemşehrileri nezdinde değil bütün Türklük âleminde üstat kabul edilir ancak Hayalî bu yaygın inanişaya karşı çıkıyor ve şiire güzelliği getirenin kendisi olduğunu iddia ediyor. Tabiatıyla bu iddiayı tatlı bir şiir rekabeti olarak kabul etmek icab eder. Diğer taraftan beyit Nevayî'nin Osmanlı şairleri üzerindeki tesirini göstermesi açısından manidardır. Aradaki uzak mesafeye rağmen daha çağdaşların-

dan başlayarak Osmanlı şairleri Nevayî'den etkilenmişler ve onu üstat kabul etmişlerdir. Tezkirelerde Ahmet Paşa'nın ona yazdığı nazirelerle yetiştığı vurgulanır. Şiirimizin son büyük temsilcisi Şeyh Galib'de bile Nevayî tarzında bir şiir bulunması bu tesirin genişliği hakkında bir fikir verir.

Bu güzel şiirin Hayalî'ye böyle bir iddiaya hak kazandırıp kazandırmadığını da okuyucunun zevk-i selimine havale edelim vesselam.

Gazel

Cihan-ârâ cihan içindedir ârâyı bilmezler
O mâhîler ki deryâ içredir deryâyı bilmezler

Harâbât ehline duzeh azâbın anma ey zâhid
Ki bunlar ibn-i vakt oldu gam-ı ferdâyı bilmezler

Şafak-gûn kan içinde dâğın seyr eyler âşıklar
Güneşde zerre görmezler felekde ayı bilmezler

Hamîde kadlerine rişte-i eşki takıp bunlar
Atarlar tîr-i maksûdu nedendir yayı bilmezler

Hayâlî fakr şalına çekenler cism-i üryânı
Anınla fahr ederler atlas u dîbâyı bilmezler

Şerh

Cihan-ârâ cihan içindedir ârâyı bilmezler/O mâhîler ki deryâ içredir deryâyı bilmezler. *Cibani süsleyen -Cenab-ı Hak-cibanın içindedir ama -balk- onu aramasını bilmez. Tıpkı deniz içinde olduğu hâlde denizden haberi olmayan balıklar gibi.*

Neredeyse atasözü hâline gelmiş olan bu beytin birinci mısraında şair Farsça ârâsten filiyle Türkçe aramak fiilleri arasında cinas ve tevriye sanatlarına başvuruyor ve böylece anlam katmanları oluşturma imkânı buluyor. Cihan-ârâ; cihanı süsleyen, bezeyen, donatan mânâlarına gelir. Kullanım amacına göre başka şeyler için de kullanılabilen bu tabirle şair Cenab-ı Hak'ı kastetmiş olmalıdır. Diğer taraftan *ârâyı bilmezler* ibaresini Türkçe birleşik fiil olarak; *arayabilmezler* şeklinde okumak da mümkündür. Bu iki okuyuşa göre cümleyi şu iki şekilde tercüme etmek gerekir. Birincisi; kâinatı tanzim eden -Cenab-ı Hak- bu varlık âleminin içindedir ama bu âlemi süsleyeni bilmezler. İkincisi; kâinatı tanzim eden, -Cenab-ı Hak- bu varlık âleminin içindedir ama onu aramasını bilmezler. İki okunuşta da cümlenin öznesi gizli kalıyor. Yine de şairin “bilmezler” nitelemesiyle insanları kastettiği âşikârdır. Bu durumda cümleyi anlamak için iki soru sormak gerekiyor: 1. “Cihanı süsleyen” -Allah- mekandan münezzeh olduğu hâlde nasıl oluyor da “cihanın içinde” oluyor? O'nun nesnel âlemdeki varlığının mahiyeti nedir? 2. İnsanın O'nun varlığını bilmeyişi ya da aramasını bilmeyişi ne demektir? Birinci soruya cevap vermek için Yaratana yaratılan ilişkisiyle ilgili muhtelif telakkilere -panteist anlayışa- ve özellikle İslam'daki iki temel kavrama; tenzih ve tecelli kavramlarına kısaca bir göz atmak gerekiyor.

Varlıkla var edeni bir gören panteist anlayış: Bu anlayışta Tanrı var eden değildir, onun nesnel âlemle ilişkisi beden-ruh ilişkisine benzer.. Antik Yunan düşüncesinde, Hıristiyan sufizminde ve yer yer İslam filozofları arasında bu fikrin mensuplarına rastlanır.

Varlıkla var eden arasında hiçbir benzerlik olamayacağı fikri ki buna tenzih diyebiliriz. Arındırma, soyutlama, Allah'ı

herhangi bir şeye benzetmekten kaçınma gibi kelimelerle karşılayabileceğimiz tenzih İslam inancının temel esaslarından birini teşkil eder. Eski putperestlik alışkanlıklarının tesiriyle Tanrıyı cismanileştiren, beşerileştiren, resim ve heykellerini yapan diğer ilahî din salıklerinin akıbetine uğramamak için Müslümanlar itikatta, ilimde ve sanatta daima tenzihe riayet etmişlerdir.

Üçüncüsü ise tecellidir ki görünmek anlamına gelen bu kelimeyle Allah'ın kendi eserinde müşahedesinin mümkün olduğu kastedilir. Sufiler; Cenab-ı Hakk'ın zatıyla her şeyden münezzehtir olduğunu kabul etmekle beraber esma ve sıfatlarıyla varlık âlemine tecelli ettiğine inanırlar. Bizzat Kur'an-ı Kerim'de konuyla ilgili muhtelif beyanlar tecelli fikrinin temel referansları olmuştur. Sözelimi: "O evveldir, ahirdir, zahirdir, batındır." (Hadid Sûresi/57) "Biz ona (insana) şah damarından daha yakınız." (Kaf Sûresi/16) "Yüzünüzü nereye çevirerseniz Allah'ın vechi oradadır." (Bakara Sûresi/115)

Yaratılmış olan her şeyin yokluktan varlığa adım atması, daha sonra da kendilerine mahsus özellikleriyle varlıklarını sürdürmeleri ilahî isimlerin onlardaki tecellileriyle mümkündür. Böylece ilahî isimlerle varlık âlemi bir araya gelmiş oluyor. Ortalama sufi bakışıyla Tanrının kendi eserindeki tecellisinden kastedilen şeyin bu olduğu söylenebilir. Bu anlayışın kabul edilemez ölçülere vardırılmış şekilleri -söz gelimi iki varlığın iç içe geçme hâli olan duhul ve benzerleri- de vardır ki şairin herhâlde bunu kastetmediğine hükmedebiliriz. Demek ki kâinat ilahî tecelli olmaksızın bir an bile var olamaz. Peki biz insanlar durumun böyle olduğunun farkında mıyız? Beyte göre hayır. Bu neye benzer? Sudaki balıkların durumuna.

Çok kullanılan bir nükteye göre balıklar kendi aralarında şöyle konuşurlarmış. "Eskiden beri daima denizden bahsedil-

diğini duyuyoruz acaba içimizde denizin nasıl bir şey olduğunu gören, bilen var mı?”

Burada anlatılmak istenen, ülfet ve alışkanlığın bir şeyin varlığını fark etmeye perde olduğu ve bir nevi körlüğe yol açtığıdır. Diğer taraftan kuşatılan bir şeyin kendisini kuşatan şeyi hakkıyla bilemeyeceği âşikârdır. Zira bu eşyanın tabiatına aykırıdır. Balık ne zaman suyun farkına varır? Suyun yokluğunda yani onun dışına çıktığında. Bu ise balığın sonu demektir. İşte insanlar da bir ülfet perdesiyle perdelenmişlerdir. Bir deniz gibi kendilerini kuşatan, hayat veren o tecellilerin kaynağını arayıp bulmayı bilemezler, beceremezler. Balık-deniz benzetmesindeki gibi insan-Yaratan ikilemesinde de bir kuşatan-kuşatılan ilgisi söz konusudur. Nitekim Cenab-ı Hak: “Gözler onu kuşatamaz ama o gözleri kuşatır.” (En’am Sûresi/103) buyurur. Şimdi de yukarıdaki fikirlerle ilgili olarak; Yunus Emre’den seçilmiş birkaç örnek verelim. Yunus, Allah’ın kendi eserinde hem gizli hem âşikâr oluşunu şöyle ifade ediyor: “Dünya ahiret ol Hak yer gök toludur mutlak/Hiç gözlere görünmez kim bilir ne nişanda.

Hak cihana toludur kimsene Hakk’ı bilmez/Anı sen senden iste o senden ayrı olmaz.

İy dün gün Hakk’ı isteyen bilmez misin Hak kandadır/Her kandasam anda hazır kanda bakarsam andadır.

Yunus Emre gözün aç bak iki cihan toludur Hak/Gümanı sıdk oduna yak şöyle-eşkere nihandadır.”

Harâbât ehline duzeh azâbın anma ey zâhid/Ki bunlar ibn-i vakt oldu gam-ı ferdâyı bilmezler. *Ey zabid, sen meyhane balkını cebennem azabıyla korkutma. Zira bunlar vaktin çocuklarıdır, yarınki gamı düşünmezler.*

Klasik şiirimizde birçok kelime zaman içinde mânâ bakımından genişleyip değişerek sözlük anlamları dışında kullanıl-

mıştır. Zahit ve harabat kelimeleri de bu cümledendir. Sözlük anlamıyla olumlu özellikleri olan zahit klasik şüirimizde daha ziyade olumsuz bir tiptir. Zira onun dinle ilişkisi bir menfaat kaygısına dayanır. Oysa sufilerce bu tür kulluk makbul karşılanmamaktadır. Söz gelimi Mevlana kulluk amaçları bakımından insanları üç kısma ayırıyor: Cehennem korkusuyla dünya nimetlerinden el çeken zahidler; cennet ümidiyle ibadet eden abidler ve bunların dışında sırf Allah aşkını ve rızasını esas alan ârifler. Bu son zümrenin ilk elde hatıra gelen isimlerinden olan Rabia'nın şöyle niyaz ettiği rivayet edilir: "İlahi! Eğer cehennem korkusuyla ibadet ediyorsam, beni ebedi olarak cehenneme at. Şayet kulluğum cennet arzusuna bağlı ise beni ebediyen cennetinden mahrum eyle. Ama yaptıklarımı sırf senin için yapıyorsam beni kulluğuna kabul et."

Dünya için kullanılan harabat kelimesi de hakikatte meyhaneye demektir. Dünya viraneliği ve içindekilerin gafleti açısından harabattır. Ancak gafilere aldatan bu dünya meyhanesi âriflere irfan şarabı sunar. Birinci beyitte de temas edildiği gibi dünya Hakk'ın tecellileri ile doludur ve ârif bu tecellinin sarhoşudur. Sebebi ne olursa olsun sarhoşluğun insana kazandırdığı bir takım olumlu özellikler -neşe, samimiyet, hoşgörü vs.- sufi şairlerin meyhaneye/tekkeye olumlu vasıflar yüklemelerine sebep olmuştur. Şeyh Galib mütekerrir müseddesinde bu olumlu vasıfları adeta özetliyor. "Meyhaneyi seyr ettim uşşaka mataf olmuş/Teklif ü tekellüften sükkanı muaf olmuş/Bir neşe gelip meclis bi-havf u hilaf olmuş/Gam sohbeti yad olmaz meşrepleri saf olmuş/Âşıkta keder neyler gam halk-ı cihanındır/Koyma kadehi elden söz pir-i muganıdır."

Şarap sarhoşu ile tecelli sarhoşunun birleştiği özelliklerden biri de her ikisinin de "ibn-i vakt/vaktin oğlu" olmasıdır. Vaktin oğlu olma durumu; vakit konusundaki en üst şuur hâ-

lidir. Çünkü dün geçmiştir ve yarına ulaşacağımızın da hiçbir garantisi yoktur. O hâlde görevimiz bize verilen *an* emanetinin gereğini yerine getirmekten ibarettir. Her an ölebileceğini bilen bir insanın davranışlarında nasıl hiçbir abesliğe yer yoksa *ibn-i vakt* de vaktin gereğini en üst düzeyde yerine getirendir. Bu bakış açısına göre yarına ait her türlü mülhaza, plan ve temenni insanı oyalamaktan başka bir mânâ taşımaz. Nitekim Hz. Mevlana da aynı mealde şöyle demektedir: “Sufi *ibnü'l-vakt* başed ey refik/Nist ferda güften ez-şart-ı tarik.” *Ey yol arkadaşı. Sufi ibn-i vakt olmalıdır. Tarikat edebinde bugün yarın demek boş değildir.*

Sufi vaktin oğludur ve bundan memnundur. Çünkü zahidin yarına ait bir nimet olarak gördüğü cennet ve cemel onun için içinde bulunduğu hâlde/âna ait birer bağıştır. “İşka bilîş canlara ezel ebed olmayısar.” diyen Yunus aşağıdaki mısralarda bu fikri pek güzel ifade ediyor: “Bakdığım yüzde gördüm Tapduğumun nurunu/Maksudum bugün buldum niderem ben yarını.” Zahidin yarınlarda aradığı şey ârifin eline bugünden girmişse o niye yarın kaygusunda olsun! Ezcümle şair; “Ey Zahit, mey-hane halkını cehennemle, hesap ve kitapla uyarıp korkutmaya çalışıyorsun ama sözlüğünde bu kelimelere yer olmayan birini korkutman muhâl, bu sevdadan vazgeç!” demek istiyor.

Şafak-gûn kan içinde dâğını seyr eyler âşıklar/Güneşde zerre görmezler felekde ayı bilmezler. *Âşıklar şafak renkli kan içindeki kendi yaralarını seyredeler. Onların gözünde güneş zerre bile değildir, felekteki ayı ise bilmezler bile.*

Türkçede gün doğmadan önceki, Arapçada ise güneşin batmasından sonraki ufuk kıvrığına şafak denir. Şairin beyitte bu iki anlamdan hangisini kastettiğini kestirmek güç ise de biz alışılmış olan mânâyı tercih edebiliriz. Şafak vakti güzelliğiyle insanı cezbeden manzaralardandır. Nasıl doğum kan içinde

gerçekleşirse güneşin şafak vaktinde kızıl bir ufuk içindeki doğumu da böyle kanlı ve çarpıcı bir manzara arz eder. Güneş doğmadan önce ilk ışıklar dağların tepelerine akseder. Yara anlamına gelen dağ kelimesinin mısradaki -söz konusu ilgi dolayısıyla- bu anlamına da bir gönderme yapıldığını söylemek mümkün. Şair böyle etkileyici bir tabiat manzarası ile âşıkların iç manzarası arasında bir paralellik kurmuş. Şafak manzarası gece boyunca ağlayıp inleyen bağı kan içindeki âşığa kendi iç durumunu hatırlatır. Zira insan dış âlemi daima kendi ruh penceresinden seyrederek ve gördüğü her şey, içinde bulunduğu ruh hâline göre bir mânâ ve renk kazanır. Doğum daima sancılıdır, acı vericidir. Şafak vaktindeki manevi doğuşlar da gece boyunca çekilen sıkıntıların, acıların sonucu ve semeresidir. Böylece iki durum arasında psikolojik bir aynileştirme söz konusudur. Diğer taraftan âşığın ilgisi hakikatte dış âleme değil içe yöneliktir. O daima kendi iç âlemine gömülmüştür; kendi kendini dinlemekte ve sevgilinin kendisindeki tecellilerini seyretmektedir. Mevlana'nın Mesnevi'sinden bu mealdeki şu nükteyi aktaralım.

Birisi bahar vakti güzel bir bahçe kenarında başını hırkasına gömüp tefekküre dalan bir derviş görmüş ve ona şöyle demiş:

-Yahu başını kaldır da şu bahçenin, çiçeklerin, suyun güzelliğine bir bak, bunlardan mahrum kalma!

Derviş, ona şu cevabı vermiş:

-Bütün bunların asılları gönüldedir. Senin gördüğün şeyler içerdeki güzelliklerin dışarıdaki zayıf yansımalarından ibaret. Âşığın bağı, baharı, gülü, bülbülü hep gönüldedir...

Sevgilinin âşıktaki tecellisi onun kalbine yaralar açmak suretiyledir. Sevginin delili ve sevgilinin nişanı olmak cihetiyle bu yaralar âşık indinde mukaddestir. "Biz gülyâğında gül bahçesini seyrederek." diyen Mevlana gibi, âşık da o yarada esasın-

da sevgiliyi seyretmektedir. Böylece sevgili dışarıdaki bir varlık olmaktan çıkar ve gönle taşınır. Bunun ileriki adımları ise âşık ile sevgilinin vahdet hâline gelmesidir. Dağ, ateşle dağlanarak açılan yaraya denir. Gönüldeki aşkın ateş olarak kabûlü, onun açtığı yaranın da dağ/ateş yarası olması sonucunu doğuruyor.

Netice olarak şair kendi gönlüyle güneşi karşılaştırıyor. Böylece bir zerre-küre mukayesesi doğuyor. Eskilerin telakki-sine göre güneş gök cisimlerinin en büyüğüdür. Buna mukabil, süveyda denilen ve siyah bir noktadan ibaret olan gönül ise bir zerre olarak kabul edilecek cirimdedir. Ne var ki kainatın en büyüğü ve en küçüğü olan bu iki varlığın manevi kıymetleri maddi durumlarının tam tersidir.. Âşığın gözünde güneş kıymetçe bir zerre bile değildir. Tozlu bir ortamda ışığın havadaki zerreciklerin temasıyla nur parçacıkları hâlinde görünmesinden dolayı zerre kelimesi güneşin kendi ışıkları için de kullanılabilir. Gerçekte şafak vakti güneşin henüz doğmadığı, ayın ise yeni kaybolduğu bir zaman dilimidir. Ancak Haya-lî bu durumu psikolojik bir tefsire tabi tutuyor ve diyor ki: “Âşığın gözünde güneşin zerre kadar bile bir kıymeti yok; aya gelince.. onun varlığının farkında bile değil!”

Şafak-gün kelimesindeki gün ayrı bir kelime olarak yani “gün/güneş” şeklinde de okunmaya müsaittir. Bu mânâsı amaçlanmamış okuyuşla da şairin iham-ı tenasüp yaptığını düşünebiliriz.

Hamîde kadlerine rişte-i eşki takıp bunlar/Atarlar tîr-i maksûdu nedendir yayı bilmezler. *Âşıklar, dertle ikiye bükkülüüp yaya dönmüş bedenlerine göz yaşu ipini takarlar ve maksat okunu böylece atarlar. Bunun dışında bir ok ve yay bilmezler.*

Şair burada âşığı manevi bir avcıya benzetiyor. Avcının bir ava, onu avlamak için de bir oka ve yaya ihtiyacı vardır. Peki âşığın avlamak -ulaşmak, elde etmek- istediği şey ve av

vasıtaları nelerdir? Şair bu hususta klasik şiirimizin âşıkla ilgili bazı telakkilerinden istifade ediyor ve şu benzetme zincirini kuruyor: Beden, yay; gözyaşı, yay ipi; ah, ok. Normal durumunda düz olan insan bedeni âşıkta yay şeklindedir. Çünkü çektiği dert ve ıztırablar onu ihtiyarlatmış, belini bükmüş yaya çevirmiştir. Buna örnek olmak üzere Hisalî'nin şu beytini alalım: "Yolunda ok gibi doğru iken kaddi dü-tâ oldu/Hisalî nâ-tüvanı bir civanın aşkı pir etti." Şimdi elde edilen bu yaya takılacak bir kiriş/iplik lazım. Şair onu da âşığın gözyaşlarından elde ediyor. Sözelimi yağmurun şiddetini tasvir için "sicim gibi yağmur" deriz. Âşığın kesintisiz ağlayışında da taneler birbirine eklenir ve bazen bir sicim bazen da Neşatî'nin aşağıdaki meşhur beytinde olduğu gibi bir tesbih manzarası ortaya çıkar: "Bu cism-i nizar üzre döküp jâle-i eşki/Çün rişte-i can gevher-i mânâda nihanız." Böylece yay aksamını tamamlayan şairin benzetme zincirinde geriye avcının atacağı ok ve onu yönelttiği av/hedef/amaç kalıyor. Avcımız âşık olduğuna göre hedefin sevgili/Allah olduğu anlaşılır. Bu manevi hedefe yönelen kuvvetli istek bir nevi ok mesabesindedir. Zira âşığı sevgiliye ulaştıran temel vasıta kuvvetli bir istek/aştır. Ama şiirimizde ok denince hemen ah hatıra gelir. Ah ile aşk birbirinden ayrılmaz (ah mine'l-aşk) Âşığın göğsünden fırlayan şiddetli ah en kestirme dua veya yerine göre bedduadır. Zira âşık kurbiyetin şiddetiyle düzgün dua cümleleri kurmak mecalini kendisinde bulamaz. O, Cenab-ı Hak tarafından bilinen maksadını ancak bir ahla ifade etmeye muktedirdir. Bu samimi dua bir anda semaya yükselir ve müstecap olur. Bu yüzden âşığın ahını almanın tehlikesini ifade eden birçok deyim ve vecize mevcuttur. İnsanın ah attığı esnadaki hâli ile yay arasında şekil bakımından da bir benzerlik söz konusudur. Ah, içerdeki nefesin bir anda boşalmasıdır ki bu durumda beden öne doğru

eğilir ve yay Őekline dđner. Maddi bir av için ok yay gibi vasıtalara, gayrete çabaya vs. ihtiyaç vardır. Oysa aŐık Cenab-ı Hak'tan vasıtasız olarak ister ve onun vehbi lůtuflarına nail olur. Bu yůzden Őair bir yandan soyut vasıtalar icat eder gđrűnűrken aslında vasıtasız olarak istediğini ifade etmiŐ oluyor. RiŐte kelimesinin yan anlamlarından biri de “vesile, vasıta”dır. RiŐte-i eŐk tamlamasında Őair gđzyaŐının amaca ulaŐma vesilesi olduğuna telmihte bulunmuŐ oluyor. Zira ah gibi gđzyaŐı da hāl diliyle yapılmıŐ kuvvetli bir duadır.

Hayalī fakr Őalına çekenler cism-i ũryānı/Anınla fahr ederler atlas u dībāyı bilmezler. *Ey Hayalī! Çıplak bedenlerini fakirlik Őalıyla őrtenler onunla ũvűnűrler, yoksa atlas ve dıbayla deđil.*

Ta baŐından beri tasavvuf erbabında dűnya nimetlerine karŐı mesafeli bir duruŐ sđz konusudur. Melamet neŐvesi salıklarında bu perhizkārlık yanında insanların kınamasını celbetmenin de nefis terbiyesini temin edeceđine inanılır. Dűnya nimetlerine karŐı mesafeli duruŐun Őüphesiz bazı dini referansları mevcuttur. Bunlardan birisi beyitte kendisine telmihte bulunan “El-fakru fahri/fakirliđim ũvűncűmdűr.” hadis-i Őerifidir. Bazı hadis yorumcuları bu ve benzeri hadislerin muvakkat bir hűkmű bulunduđu ve daha ziyade aŐhab-ı suffa gibi fakir sahabeleri teselli amacı taŐıdıđı fikrindedirler. Fakir hayatları daha sonra sufilerce model alınan aŐhab-ı suffa Mekke'den gđ eden ve evi barkı olmadığı için Medine Mescidi'nin avlusunda/sofasında kalan bir gurup sahabe olup buldukları sofaya nisbetle bu isimle anılmıŐlardır. Medineli Műslűmanların yardımıyla hayatlarını sűrdűrmekte olan ve ilerinden Ebű Hureyre gibi hadis naklinde önemli isimlerin de çıktıđı bu insanlar çok zaman en asgari ihtiyaçlarını dahi karŐılamaktan aciz idiler. İŐte Hz. Peygamberin yukarıdaki hadise benzer sđzlerini bu insanları teselli amacıyla irad ettiđi dűŐűnűlmektedir. Nitekim bu hadisin

tam tersine; “Fakirlik neredeyse küfür olayazdı.” mealinde bir hadis mevcut olduğu gibi ashab-ı suffa mensuplarından birçoğunun daha sonra zengin olması bu yorumlara mesnet teşkil eder. Keza Hz. Mevlana gibi birçok ünlü sufi evlenmek, mal mülk edinmek gibi meşgalelerin kötü olmadığı üzerinde durmuşlardır. “Çist dünya ez-Hüda gafil şüden/Ni kumaş u nukre vü ferzend ü zen.” *Dünya nedir? Dünyadan kasıt Allah’tan gafil olmaktır. Yoksa çoluk çocuk ya da mal mülk sahibi olmak değil.*

Hayalî’nin melamet neşvesine sahip bir şair olduğu ve gençliğinde Melami şeyhlerinden Baba Ali Mest’in müritleri arasında yer aldığı bilinmektedir. Melamiler çıplaklığı yukarıdaki amacın yanında bir kınanma vesilesi olarak da ihtiyar etmişlerdir. Normalde bir insan şıklığıyla, kılık kıyafetinin düzgünlüğü ile övünür. Ancak gayesi giyinmek değil soyunmak olan sufi, bu amacı gerçekleştirdiği oranda övünmeye hak kazanmaktadır.. Şairimiz de genellikle bir çula bürünen ilk sufiler gibi çıplak bedenini bir şalla örttüğünü söylüyor. Diğer taraftan şairin mahlası olan Hayalî’yi, “fakr şalı” nın sıfatı olarak düşünmek ve cümleyi şu şekilde anlamak da mümkün. “Çıplak bedenlerini hayali bir fakirlik şalıyla örtenler, onunla övünürler..” Bu mânâlandırmada şair maddi bir fakirliği değil, dünyayla iç ilgilerini kesmek mânâsında bir fakirliği kastetmiş de kabul edilebilir.

Nevayî: (.../1501)

Uygur soylularından Kïçkine Bahşı'nın oğlu, Herat hükümdarı Hüseyin Baykara'nın süt kardeşı, nedimi, baş veziri ve naibi. Ömrü boyunca devletten maaş almamış, aksine şahsi servetini hayır işlerinde harcamış, banisi olduğu 370 eserle neredeyse bir şehir kurmuş olan büyük bir hayırsever. Sanat ve irfan meclisi denince ilk elde hatıra gelen Baykara meclislerinin baş aktörü. Minyatür üstadı Behzad'ın hamisi, büyük sufi Molla Cami'nin müridi ve dostu. Hayatın iniş çıkışları karşısında yalpalamamış, hep tertemiz kalabilmiş örnek bir ahlâk insanı. Bütün bu işler arasına dördü divan ve beşi mesnevi olmak üzere otuz eser sığdıracak kadar zengin bir ilham ve şiir dehasına sahip. İlk Türkçe tezkire yazma şerefi de yine ona ait. Muhakemetü'l-lugateyn'yle büyük Türkçe müdafii. Ali Nihat Tarlan'a göre bu özellikleriyle o sadece Çağatay sahasının değil bütün klasik şiirimizin en büyük şairi. Horasan'dan Anadolu'ya gelip giden asrın kervanları ticaret yükleri yanında onun şiirlerini de taşımışlar. Anadolu'daki şairler üzerindeki uzun soluklu tesiri Şeyh Galib'e kadar uzanan bir modayı, Çağatayca şiir söyleme modasını başlatmış. O hâlde şairin şu sözlerini şairane bir övünme değil gerçeğin ta kendisi olarak kabul etmek gerek: “Hiç ordum olmadığı hâlde Çin sınırına ve Tebriz'e kadar bütün Türk ve Türkmen illerini sırf divanımı göndermek suretiyle fethettim. Hatiften gelen bir ses

bana şöyle dedi: Sen kılıçsız olarak ve yalnız kaleminle Türk milletinin kalbini fethedeceksin, onları tek millet yapacaksın. Türk ülkesi sana aittir.”

Gazel

Közyaşım boldu revân bir nergis-i câdu körüp
Tıfl yanlıĝ kim yügürgey her taraf âhu körüp

Kaldı hayran zâhid eşkimde körüp her yan habâb
Rustâyî dik ki hayret eylegey ordu körüp

Cân ara tigin körüp könlüm kuşu tüzdü nevâ
Tûtî dik kim tekellüm eylegey közĝü körüp

Cânda öz dâĝın körüp âşıklıĝımını anladı
Ol kişi dik kim tanıgay öz kulun bilgü körüp

Bâde tutkaç dime bî-hod boldu kim ol közĝüdin
Bârdı hûşum yâr hüsnü cilvesin utru körüp¹

Ey Nevayî def olur hâlin körüp kûh-ı gamım
Pîl yanlıĝ kim hezimet eylegey hindû körüp

Şerh

Közyaşım boldu revân bir nergis-i câdu körüp/Tıfl yanlıĝ kim yügürgey her taraf âhu körüp. *O cadı gözliü güzeli görünce gözyaşım etrafa saçıldı. Tıpkı ceylan görünce her tarafa seĝirten çocuk gibi.*

¹ Çaĝatay Sahasına Ait Bazı Kelimeler: Yanlıĝ: gibi/yügürgey: yürür/tanıgay: tanıır/dik: gibi/közĝü: ayna/bilgü: damga,işaret/ tutkaç: tutunca/bardı: gitti/ utru: karşı(da)/pil: fil

Esas itibarıyla sevgili hakkındaki hayal ve mazmunlardan kurulu olan gazel tarzında vurgu daima yüz ve yüz unsurlarındadır. Atfedilen önem bakımından yüze nisbetle diğer vücut azaları daima ikinci plandadır.. Bu durum söz konusu aşk anlayışının soyut karakteriyle, gayrı-bedeni ve gayrı-şehvi oluşuyla ilgilidir. Minyatür sanatçısının da benzer tarzda daima yüz üzerinde ısrar etmesi aynı anlayışın tezahürü olmalıdır. Yüzdeki güzellik unsurları arasında da çok değişik benzetmelere müsait olması itibarıyla göz ilk sırayı alır. Beyitte gözle ilgili benzetmelerin en yaygın olan üç tanesi ile karşılaşırız. Bunları tek tek ele alalım.

Göz-nergis: Yüzdeki güzellik unsurları muhtelif çiçeklere benzetilir. Söz gelimi yanak güldür, saç ise sümbül. Bu benzetme zincirinde gözün payına da nergis düşer. Zira nergis yana doğru beyzi görünüşüyle çekik bir gözü andırır. Şiirimizde de makbul olan göz bir gelenek olarak çekik gözdür. İlk defa paralı Abbasi ordusu içinde çekik gözlü, çıkık elmacık kemikli ve beyaz tenli Türk gençleriyle karşılaşan Arap -ve bilahere Acem- şairleri onların çehresini güzelliğin ideal örnekleri olarak kabul ve tasvir etmişlerdir. Öyle ki klasik Fars şiirinde “Türk” lafzı çok zaman “güzel” kelimesiyle aynı anlamda kullanılmıştır. Bu suretle Fars şiirinde şekillenen ideal sevgili çehresi gelenek yoluyla Osmanlı şiirine de intikal etmiş ve kabul görmüştür. Geçen zaman içinde Anadolu insanının çehresindeki ırkî değişimler -söz gelimi gözün çekik olmaktan çıkması- bu ilk tasavvuru değiştirememiştir. İkinci olarak sevgilinin daima bir naz sarhoşu olarak tasavvuru gözün çekik oluşuyla münasip düşer. Bilindiği gibi sarhoşun gözü de yana devrik oluşu bakımından şehla görünür. Diğer taraftan klasik anlayışa göre sevgili hiçbir zaman âşığına cepheden bakacak kadar mültefit değildir. Âşığın bütün umudu önünden du-

raklamadan geçen maşuğunun -velevki azarlayıcı olsun- bir yan bakışına nail olabilmektir. Hülasa bütün bu teşbih ve tasavvurlar gözün niçin şehla olduğunu ve dolayısıyla da niçin nergise benzetildiğini izah eder. Nergis o kadar yaygın bir teşbihtir ki zamanla -bu beyitte de olduğu gibi- doğrudan göz anlamına kullanılmaya başlanmıştır.

Göz-cadı: Sevgili muhatabını gözleriyle büyüler ve etkisi altına alır. Büyü söz konusu olunca hemen cadı hatıra gelir ve bu ilgi köprüsüyle göz cadı hâline geliverir. Şiirde çok zaman yüzdeki kirpik, saç, hat ve ben gibi unsurlar da *cadı gözün* sihir malzemeleri olarak onun etrafında sıralanır ve tablo tamamlanır. Gözün cadıya benzeme noktalarından birisi de her ikisinin fitne kaynağı olmasıdır. Cadılar uyumazlar. Sevgilinin fattan gözü ise uyur görüldüğü zamanlarda bile uyanıktır. Bu göz, daima açık oluşu bakımından da hiç kapanmayan nergise benzer. Ahmet Paşa aşağıdaki beyitte -cadıların kan içmesi inancına göndermede bulunarak- gözün kan içiciliği ile cadılık özelliğini bir arada zikrediyor: “Çeşm-i hunrizi ne cadu-yı siyeh-dildir kim/Kanmadı kanım içip kıldı yine kana heves.”

Göz-ahu: İri ve siyah oluşu bakımından ahu gözü şiirimizde ideal göz olarak kabul edilir ve sevgilinin gözü bu göze benzetilir. Diğer taraftan ele geçmemesi ve yabaniliği bakımından ahu sevgiliye benzetildiği için dolayısıyla gözler arasında da tabii bir paralellik kurulmuş olur. Göz yaygın olarak ahuya benzetilmekle birlikte bazen başka bir ele alıştırmanın tam zıttı olmak üzere aslana benzetildiği de vakidir. Aşağıdaki beyitte bu iki teşbih birlikte kullanıyor: “Gözüne seyr ederken şîr derler/Hatadır dersem âhû-yı Hotendir.” *Gözüne bakışı bakımından aslan derler. Ben ona Hoten abusu dersem bata etmiş olurum.*

Toplu mânâ: Yukarıdaki açıklamalardan sonra tekrar beytin toplu anlamına dönelim. Âşık sevgilinin sihirli gözle-

rini görünce kendisini kaybediyor ve gözyaşlarını salıveriyor. Çevreye yayılan bu gözyaşları çocukluk ve günlük bakımından ceylan görüp de ardından koşan bir çocuğun seğırtmelerine benzetilmiş. Bu benzetmede kovalayan ve kaçan ilgisi bakımından çocuk-ahu ikilisi ile âşık-sevgili ikilisi arasında paralellik söz konusudur.

Bayitte; göz (nergis) - gözyaşı - görmek kelimeleri arasında tenasüp mevcuttur. Ahu, çocuk ve gözyaşı kelimelerinin bir arada kullanılması da bunlar etrafında zengin çağrışımlara yol açıyor.

Kaldı hayran zahid eşkimde körüp her yan habab/Rustâyî dik ki hayret eylegey ordu körüp. *Ordu gördüğünde köylü nasıl hayret içinde kalırsa, zahit de göz yaşlarıyla her tarafın su kabarcıklarla dolduğunu gördü de şaştı kaldı.*

Bayitte köylü ile zahit arasında bir paralellik kuruluyor. Bu ilgiyi kavramak için evvela hayatında üç beş kişiden fazlasını bir arada görmeyen bir köylü tasavvur edelim. Günün birinde bu köylünün oturduğu yerden bir ordu geçmiş bulunsun.. Zavallı köylü askerın çokluğuna ve onların yürürken kaldırdığı toza dumana bakacak, hayretler içinde kalacaktır. Şimdi de -klasik edebiyatımızdaki zahit tasavvuruna uygun olarak- hayatında iki damla gözyaşı dökememiş, göz pınarı kurumuş katı kalpli bir sofu düşünelim. Bir gün bu zahit her tarafı gözyaşları ve su kabarcıklarıyla dolduran bir âşıkla karşılaşılıyor ve bu ağlayış karşısında köylünün duyduğu şaşkınlığı duyuyor. Habab içi boş hava kabarcığıdır ki ancak akan bir ırmakta veya hareketli bir denizde ortaya çıkar. Böylece şair dolaylı olarak ağlamanın çokluğunu ifade etmiş oluyor ve zımnın övünüyor. Zira ağlamanın şiddeti aşkın çokluğuna delildir ve âşık için bir iftihar vesilesidir. Bu bakımdan şairler şairdeki personaları gereği daima gözü yaşlı kişiler olarak karşımıza çıkarlar. Ağ-

lamada mübalağa eden şair bazen denizlerle rekabete kalkar, bazen de Nuh tufanı koparır. Zatî aşağıdaki beyitte böyle bir manzara çiziyor: “Benem derya-yı eşkinde misal-i ayn-ı nun olmuş/Kenar-ı abda aks-i şecerveş ser-nigun olmuş.”

Şu beyitte de Ahmet Paşa övünüşüyle bütün divan şairlerine tercüman oluyor: “Kanlı yaşım yadigar-ı la’l-i yârimdir benim/Yüzümü anınla yumak iftiharımdır benim.”

Şairler, bazen de -Fuzûlî’nin aşağıdaki beytinde olduğu gibi-eriyen bedenlerini bir hava kabarcığına benzetirler: “Bozma ey mevc gözüm yaşı hababın ki bu seyl/Komadı hiç imaret bu binadan gayrı.” Beytimizde şair su kabarcığı ile ordu arasında çokluk bakımından paralellik kuruyor. Keza köylüyü ele alış tarzıyla da dönemin bakışına tercüman olduğunu düşünebiliriz.

Cân ara tigin körüp könlüm kuşu tüzdü nevâ/Tûtî dik kim tekellüm eylegey közgü körüp. *Ayna gören papağan nasıl konuşmaya başlarsa can içinde senin kılıcını gören gönül kuşum da öylece şakımaya başladı.*

Edebiyatımızda adı geçen kuşlar arasında tûtî önem bakımından bülbülden hemen sonra gelir. Bu kuş konuşması ve taklitçiliği ile şairler için zengin bir ilham kaynağı olmuştur. Mantıku’t - Tayr’da ve Mevlana’nın mesnevisinde papağan etrafında zengin hayaller mevcut olduğu gibi Tûtînâme kabinden mensur ve müstakil hikâyelerin baş kahramanı da odur. Şairimiz de bu beyitte papağanı konuşturmak için başvurulan eski bir yöntemden söz ediyor. Buna göre eğitilecek papağanın karşısına büyük bir ayna konur ve kuş sahibi gizlendiği aynanın arkasından konuşur. Durumu kavrayamayan kuş aynadaki hemcinsini taklide yeltenir. Bu suretle tekrar ede ede bazı kelimeleri ezberler. Şair bu olayın elemanlarını kendi amacına uygun olarak soyut âleme, yani gönle taşıyor ve orada yeniden

kuruyor. Buna göre âşğın göğsü sevgilinin sapladığı bir kılıçla yaralanmıştır. Bu kılıcın ne olduğu beyitte söylenmemiş. Ancak geleneğe göre bunun sevgilinin yan bakışı olduğu düşünülebilir. Sevgilinin parlak kılıcı ayna hükmündedir. Şimdi birinci mısradaki dekoru tamamlamak için elimizde bir ayna var ama henüz kuş eksik. Şair bu role de kendi gönlünü uygun buluyor. Gerçekten şiirimizde gönül birçok yönüyle kuşa benzetilir. Kalple can arasında da yakın ilgi vardır. Cana kasteden sevgili bu yüzden kılıcı kalbe yönelir. Bu suretle gönül kuşu ile kılıç aynası karşı karşıya gelmiş olurlar. Bilindiği gibi kalp iki kısımdan müteşekkildir. Kalbin tam ortasına saplandığında uzvun diğer yarısı ayna hükmündeki kılıca aksedecek ve bu aynada diğer yarısını gören kalp kuşu papağan gibi şakımaya başlayacaktır. Hakikatte gönlün ötmesinden kasıt, onun inleyişi ya da aşkın tesiriyle harekete geçmesi ve duyguların söze dökülmesidir. Çünkü gerçekte ağızdan dökülen iniltilerin ve sözlerin kaynağı gönüldür. Konuşturulan tûtînin şekerle beslenmesinden faydalanan şairler sıklıkla kendilerini tûtîye sözlerini de şekere benzetirler. Örnek beyitler arasında Nefî'nin yukarıdan beri anlattığımız her şeyi içinde barındıran şu meşhur mısralarını nakledelim: “Tûtî-i mucize-gûyem ne desem laf değil/Çerh ile söyleşemem âyinesi saf değil.”

Eldeki beyitte kalp ve ayna kelimelerinin bir araya gelmesi gönlün ilahi tecellilere ayna olduğu şeklindeki yaygın kabule de dolaylı bir gönderme mahiyetindedir. Son olarak beyitte pek belirgin olmamakla birlikte kılıçla ilgili uzak bir telmihe de temas edelim. Bilindiği gibi kılıç su verilerek dövülür ve mükemmel hâle getirilir. Kalbe saplanan ve kana bulanana kılıca da bu suretle bir nevi su verilmiş oluyor.

Cânda öz dâğın körüp âşıklığımnı anladı/Ol kişi dik kim tanıgay öz kulun bilgü körüp. *Damgasını görüp de kendi kölesini*

tanrıyan kişi gibi sevgili de canımda açtığı yarayı tanıdı da kendisine âşık olduğumu anladı.

Bu beyitte yakın zamanlara kadar devam eden eski bir geleneğe, hayvanların ve insanların damgalanması âdetine telmihte bulunmaktadır. Ateşte kızdırılan bir demirin hayvanın alınına, kulağına veya sağrısına basılarak derinin dağlanmasıyla kalıcı bir işaret bırakmaktan ibaret olan damgalama işi hayvancılıkla geçinen topluluklar için bir zaruretin neticesi olarak ortaya çıkmıştır. Henüz şahsi mülkiyetin mevcut olmadığı göçebelik asırlarında boylar hâlinde yaşayan ve mevsime göre otu ve suyu takip ederek devamlı yer değiştiren eski Türkler, kalabalık sürülerin birbiriyle karışmaması için bu usule başvurma zaruretini duymuşlardır. Bu zaruret neticesinde her boy kendisine mahsus bir damga sahibi olmuş ve bir fikre göre ilk Türk alfabesi olan Göktürk yazısı da bu boy amblemlerinden neşet etmiştir. Divanu Lugatı't-Türk'te boylara ait damgalar ayrı ayrı gösterilmektedir. Hayvanlar yanında Cahiliye Araplarında kaçmalarını önlemek için kölelerin de benzer tarzda damgalandıkları görülmektedir. İnsan şerefine yakışmayan bu çirkin âdet İslâm'ın zuhuruyla men edilmiş ve bilahere ortadan kalkmıştır. Ancak bu âdetlerin değişik yansımaları Osmanlı döneminde birtakım tarikat mensupları arasında varlığını sürdürmüştür. Minyatürlü bazı eski mecmualarda kendilerinin Allah'a ait olduklarını şeklen de göstermek isteyen muhtelif melami ve batınî tarikat erbabının çıplak göğüslerine hançerle elif çektikleri veya döğme kazıdıklarını gösteren resimler mevcuttur. Yani şairin: "Bir elif çekti yine sineme canan bu gece." mısraı bu zevat için maddi bir gerçeklik de kazanmıştır. Yukarıdaki beyitte Nevayî bu uzak âdete bir telmihte bulunuyor ve kendisinin de gönlünde sevgiliye aidiyetini tescilleyen bir iz taşıdığını söylüyor. Tabiatıyla şairin bahsettiği şey gönüldeki

aşk ateşinin yarasıdır. Bu yara dağlama olması bakımından yukarıda bahsettiğimiz damgalama işini andırmakta ve şairimize iki hadise arasında böyle bir paralellik kurma fırsatını vermektedir. Klasik şiirimizde birçok kişi aşk iddiasında bulunur. Ancak bunların hangilerinin sevgiliye hakiki bir aşk ile bağlı oldukları ancak gönüllerindeki yanışla belli olur. İşte sevgili, şairimizin gönlündeki damgayı görmüş ve onun kendisine ait olduğunu anlamıştır.

Bâde tutkaç dime bî-hod boldu kim ol közgüdin/Bârdı hûşum yâr hüsnü cilvesin utru körüp. *Deme ki; şarap sunulunca kendinden geçti; aksine o aynada sevgilinin güzelliğinin yansımaları karşısında gördüm de aklım ondan gitti.*

Klasik şiirde sevgili aynı zamanda sakidir. Sakinin aksisi, sunduğu kadehe de yansır. Divan şiirindeki yaygın telakkiye uygun olarak şair yansıtma özelliği bakımından kadehi ayna olarak niteliyor. Kadeh ve aynanın malzeme birliği de bu telakkiyi beslemektedir. Esasen kadehin yaygın ismi cam'dır. Sonuçta şair kendi sarhoşluğunu sunulan içkiye değil onu sunan sevgilinin aksini kadehte görmeye bağlayarak hüsn-i talil yapıyor. Ancak beyitte kadehi kimin tuttuğu tam olarak anlaşılmıyor. Bu bakımdan beyti şu şekilde anlamak da mümkündür: Şair, kaldırdığı kadehte çalkalanan şaraba baktığında renk çağrışımıyla sevgilinin yanağını hatırlamış ve bu hatırlayışla kendisinden geçmiştir.

Ey Nevayî def olur hâlin körüp kûh-ı gamım/Pîl yanlığ kim hezimet eylegey hindû körüp. *Ey Nevayî, Hintli görünce bozguna uğrayan fil gibi, sevgilinin yanağındaki ben tanesini görünce benim gam dağım da yok olur gider.*

Hal (ben tanesi) ile Hintli ve fille gam dağının birbirine benzetildiği beyitte müşevveş leff ü neşir vardır. Fil cüsse bakımından iriliğine rağmen Hintli bakıcısını görünce korkar

ve siner. Benzer tarzda Şairin de dertleri birikmiŐ dağ olmuştur ama bu gam dağı sevgilinin ben tanesi karşısında erir yok olur. Bu ifadeyle Şair sevgilinin ben tanesini görmekle bütün dertlerini unuttuğunu ifade etmiş oluyor. Aslında siyah oluşu bakımından ben tanesi çok zaman dert kaynağı olarak telakki edilmekte ise de beyitte ona farklı bir rol tevcih edilmektedir. Ben tanesinin Hintliye benzetilmesi küçüklük ve renk ilgisi bakımındandır. Zira edebiyatımızda Hint ve Hintli siyah rengi temsil eder.

Hâl, normalde yine siyah bir madde olan miske benzetilir. Misk de Hindistan'da yetişen ceylanların göbeğinden elde edilen bir maddedir. Bu bakımdan da ben ile Hint arasında uzak bir ilgi söz konusudur.

Fuzûlî: (.../1556)

Fuzûlî'nin şiiri, imparatorluğun her beldesinden renk ve çizgilerin karıştığı on altıncı asrın pürüzsüz bir bahar meltemi olan şiirine Kerbela dolaylarından gelen güçlü ve acı-tıcı bir çöl rüzgarı gibi karışır. Bir inanışa göre isimler gökten iner. Şairimizin mahlas pazarındaki onca iyi isim arasında seçtiği “Fuzûlî” de olumlu ve olumsuz anlamlarıyla sahibinin hem talihi olmuş, hem talihsizliği. Böylece o sanatı kadar mahlasıyla da biricik kalmış. Sanatın el üstünde tutulduğu bir devrin maddi imkânlarından onu mahrum bırakan kader, buna mukabil iyi bir şiir için gerekli bütün şartları ona bahşetmiş. Şiirin temeli olan bilgi ve ruhu yerindeki duygusal coşkunluk, her devrin modası geçmez konuları olan aşk, acı, vefa, ızdırap.. Şiiri kanatlandıran musiki ve onu bir lafız oyunu olmaktan çıkaran samimiyet.. Bütün bunlar onun sanatında bir araya gelmiş ve ideal terkiğini bulmuş. Bu yüzdendir ki İslam sanatının bütün eserlerinde görülen zanaat ve sanatın izdivacı şiirdeki en güzel çocuklarını onun sanatında doğurmuş. Müstesna kabiliyeti ve üç dilin, üç lehçenin ve iki mezhebin buluştuğu bir coğrafyada yaşamak şairimize Türk-İslam coğrafyasında her şaire nasip olmayacak genişlikte bir nüfuz imkânı sağlamış. Bugün Delhi'den Kazan'a, Taşkent'ten Kahire'ye, Bakü'den İstanbul'a kadar İslam coğrafyasının hemen her kültür başkentinde onun eserlerinin yazma ve basma nüshalarına tesâdüf edilme-

sini başka nasıl açıklayabiliriz. Şiirlerinin halk cönklerine kadar girmesi onun bütün toplum tabakalarında anlaşılıp sevildiğinin delili değil midir? Bu sevgi ve ilgi günümüzde hâlâ devam ediyor ve onun eserleri hâlâ sahneleniyor ve yeni eserlere ilham kaynağı oluyor. Fuzûlî bize bir kere daha gösteriyor ki gerçek sanat eseri asla eskimez, esasen onun eskisi yenisi olmaz. Hem, “Aşk imiş her ne var âlemde” diyebilen bir şair aşk ve insanlık yaşadıkça nasıl yaşamasın ki?

Gazel

Zihî zâtın nihânî ol nihândan mâsivâ peydâ
Bihâr-ı sun'una emvâc peydâ ka'r nâ-peydâ

Bülend ü pest-i âlem şâhid-i feyz-i vücûdudur
Değil bihûde olmak yok iken arz u semâ peydâ

Kemâl-i hikmetin izhâr-ı kudret kılmağa etmiş
Gubâr-ı tîreden âyîne-i gîtî-nümâ peydâ

Demâdem aks alır mir'at-ı âlem kahr u lutfundan
Anınçün geh küdüret zâhir eyler geh safâ peydâ

Nisâr-ı şefkatindir kim olur izhâr-ı hamdinçün
Fuzûlî tîre-tab'ından kelâm-ı cân-fezâ peydâ

Şerh

Zihî zâtın nihânî ol nihândan mâsivâ peydâ/Bihâr-ı sun'una emvâc peydâ ka'r nâ-peydâ. *İlahi, sen ne büyüksün ki zatınla gizlisin ama o gizliden bütün varlık âlemi meydana çıkmakta. Senin sanatın; dalgaları meydanda olup da dibi görünmeyen bir deniz gibi.*

Bu sufiyane gazelde şairin Allah, eşya ve yaratılış karşısındaki düşünüş ve ürperişleriyle karşılaşılıyor. Zat; sıfatları olan varlıktır. Varlığı kuşatan *mutlak varlık* olmak itibarıyla Allah, zatiyla her türlü beşeri his ve hayalin ötesinde ve üstündedir. O sadece duyu organlarıyla değil fikren de kavranmaktan uzaktır. Bu sebeple Allah hakkındaki her türlü tasavvur, bir yanılgıdır. Büyük şair İkbâl, bu durumu şu veciz sözlerle ifade etmiştir: “Yontuyordum, tapıyordum, kırıyordum.” Bu sözün açılımı şudur: “Zihnimde bir Allah tasavvuru şekilleniyordu. Ben de tasavvur ettiğim, yonttuğum bu manevi heykele tapıyordum. Sonra: ‘Allah aklınıza her ne gelirse onun dışındadır.’ prensibiyle Hakk’ın her türlü tasavvurdan münezzehe olduğunu düşünerek zihnimdeki o putu kırıyordum. Ne var ki bu süreç asla durmadığı için ne yontma ne de kırma işlemi hiçbir zaman bitmiyordu.”

Görünür âlemde her fiil ve işin arkasında kavranabilir bir sebep veya fâil mevcuttur. Hak Teala ise bunun aksine zatiyla kavranır olmaktan uzak olduğu hâlde eserleriyle ortadadır. Bu durum beraberinde tarih boyunca sürececek olan kelam tartışmalarına yol açmıştır. Bazı kelamcılar Allah hakkında nitelemenin caiz olmadığı fikriyle ona sıfat izafe edilmesine karşı çıkmışlar ve tenzihi ta’til noktasına kadar vardırırmışlar bazıları ise Kur’an-ı Kerim’de de Hak Teala için bazı benzetmelerin mevcut olmasından hareketle teşbihte mahzur görmemişlerdir. Sonuçta kainatta mevcut her şey O’nun; düşünme, yaratma, yaşatma ve yönetme gibi sıfatlarının tecellileridir. Böylece iki varlık derecesi ortaya çıkmış oluyor: 1. Her şeyi var eden mutlak varlık. 2. Varlığı bu varlığa bağlı bulunan izafi varlıklar, eşya âlemi. Sufiler bu eşya âlemine masivaullahın (Allah’tan gayri olan şeyler) kısaltması olarak masiva derler. Masiva bir yandan Hakk’ın eseri olmak ve onu hatırlatmak şerefini haiz iken diğer taraftan

asıl gayesi Hakk'a vasıl olmak olan âşık için bir an evvel aşılması gereken bir engel hükmündedir..

Peki ama yaratmayı yahut Allah/eşya ilişkisini nasıl anlamalıyız? Fuzûlî beyitte sûfi literatüründe çok yaygın olan deniz-dalga benzetmesi yaptığına -ve denizle dalga birbirinin aynı olmadığı gibi gayrı da olmadığına göre- nasıl bir yaratma anlayışını ifade etmektedir? Konuyu anlamak için yaratan-yaratılan ilişkisiyle ilgili farklı fikirleri kısaca özetlemekte fayda var: İsmail Hakkı Bursevi'ye göre, Allah'ın varlık ve birliğine inananlar arasında görülen fikir ayrılıkları Allah ve tabiat âleminin birbiriyle ilişkisini izahtan kaynaklanmaktadır. Bursevi, şهادet âleminin Allah'a nisbeti konusunda dört farklı tavırdan bahseder: 1. Masivayı hakikat kabul edenler. 2. Yok kabul edenler. 3. Gerçekte yok, izafeten var diyenler. 4. Bu fikrin bir alt kolu olarak eşyanın "ayn-ı Hak" olduğunu düşünenler. Bu dört fikri aslında; bir vücut ve iki vücuda kail olanlar, şeklinde ikiye indirmek mümkündür. İslam düşüncesinde yaratılışı esas alan klasik akaide karşı sûfi anlayış vahdet-i vücudun çeşitli tonlarını kabul suretiyle iki varlığı birbirine yaklaştırmıştır. İkinci beyitte özetlenecek olan bu anlayışı şairler bazen benimseyerek bazen de bir sanat malzemesi olarak ele almış ve işlemişlerdir. Beyitte Fuzûlî'nin söz konusu benzetmeyi Allah'ın sanatıyla sınırlaması tenzih endişesiyle açıklanabilir.

Bülend ü pest-i âlem şâhid-i feyz-ı vücûdundur/Değil bîhûde olmak yok iken arz u semâ peydâ. *Varlığını senin varlığına borçlu olan yüksek ve alçak âlem (yer ve gök) senin şabitlerindir. Zaten yerin ve göğün var olmasından amaç da budur ve bu amaç dolayısıyla onların varlığı boşa değildir.*

"Âlemin yükseği ve alçağı" tabiriyle yer ve gök; ulvi ve süfli, dolayısıyla bütün varlık âlemi kastedilmiş oluyor. Bunca varlık bir adı Sani olan Hak Teala'nın yaratma hususundaki

büyüklüğüne şahadet etmektedir. Yarattılan şeyler arasında gök ve göğe ait olanlar ulvi, yere ait olanları süflidirler. Ancak ilk elde lüzumsuz gibi görülse bile mahluk arasında sebepsiz ve değersiz olanı mevcut değildir. Bunların hepsinin kendi değeri yanında asıl değerleri Yaratıcı'nın sanatını göstermeleridir. İkinci mısradaki: “*Allah'ım, sen gökleri, yeri ve bu ikisi arasındaki hiçbir şeyi abes yere yaratmadın.*”(38/27) ayetine işaret vardır. Bülend ve pest ile arz ve sema kelimeleri arasında leff ü neşir sanatı mevcuttur. Feyz kelimesinin su anlamı düşünülünce beytin bir evvelki beyitle mânâ irtibatı da ortaya çıkar. Diğer taraftan feyz kelimesi varlığı ilahi varlığın feyzezanı (taşması) ile açıklayan varlık anlayışına bağlanıyor. İslam dünyasında bu fikrin yayılmasını sağlayan en önemli şahsiyetlerden biri İbnü'l-Arabî'dir. Bu itibarla biz de vücut mertebeleri konusunda onun fikirlerini burada hülâsa edeceğiz.

“Vücut birdir fakat libasları muhtelif ve çoktur.Yani bütün mertebelerde zuhur eden Hakk'ın bir olan vücududur. Mevcudat mutlak vücudun yedi mertebede tenezzülü ile zuhura gelir ki şöyledir: 1. Vucud-ı mutlak ve la-taayyün: Hiçbir isim, sıfat ve fiil ile mukayyed olmayan Zat makamıdır. Bu makam tecelliden de münezzehtir. Zira tecelli dileme ile olur;oyşa vucut bu sıfattan da uzaktır. 2. Taayyün-i evvel, Hakikat-i Muhammediye, akl-ı evvel: Zuhura meyl için gereken dileme veya sıfatlarla sıfatlanma makamıdır. 3. Vahidiyet mertebesi: İlm-i ilahide daha sonra var olacak bütün varlıkların hakikatlerinin bulunması. 4. Ruhlar mertebesi: İlmî suretlerin basit cevher olarak kendini ve Rabbini bilen basit bir ruh şeklinde tenezzülü. Ruhlar zat olarak bir, nisbet itibarıyla çoktur. 5. Misal âlemi: Cisimler âleminde kazanılacak olan şeklin bir benzerinin hasıl olmasıdır. Ruh ve cisim arasında bir berzah vardır. O, aynadaki suret gibidir, görülür ama tutula-

maz, latiftir. Bu misal âlemi uykuda ve havass için uyanıklıkta da görülür. 6. Şehadet âlemi: Zatın cisimler şeklinde tecellisi. Burada varlıklar bölünebilir, bitişebilir. Her varlığın 3. mertebede ayan-ı sabitede bir müdebbir ayn'ı vardır ve onun tarafından idare edilir. Ancak her varlıkta eşit derecede hayat tezahür etmemiştir. Diğer taraftan her suret daimi bir oluş ve yok oluş içindedir. Bu yüzden araz, yani, "iki zamanda baki olmayan şey"dirler. Bu durum ilahî isimlerdeki zıtlıktan; Hayy ve Kahhar vs. doğar. 7. İnsan-ı Kâmil: Şehadet âleminde sıfatlar mertebesi olan vahdet mertebesine kadar bütün mertebeleri kendisinde toplayan bir duraktır. Allah'ın Âdem'de kendisini müşahede etmesi fikri buradan kaynaklanır.. Ancak bu görüş kendi dışındaki birini görme anlamında değildir, O zillullahdır. Manevi aslına uruc eden insan eski mertebelerini müşahede eder. Bütün bu tenezzülatın ilki olan ilk taayyün Zât'ın bir gereği olarak olur. Bunlardan ilk üç mertebe kadim ve ezeli olup aralarında zamanî ve vucudî bir fark yoktur. Öncelik sonralık aklı ve itibarîdir."

Yukarıdaki tarif bir bakıma yaratma fiilini ortadan kaldırdığı için İslam tarihinde Gazali ile İbn-i Rüşd'ün başını çektiği, kelimacılarla filozoflar arasındaki bitmez tartışmalara yol açmıştır. Divan şiirinde de neredeyse umumi kabul gören bu yaratma modelinin anlamını İbnü'l-Arabî şöyle açıklar: *"Cenab-ı Hak eşyayı yaratır. Bu demektir ki idrak etmediğimiz bir vücuttan idrak ettiğimiz bir vücuda çıkarır. Bu şeylerin ademi izafî bir ademdir. Mutlak vucut şehadet âlemindeki her varlığın ayn-ı sabitesinde her anda hem zabir ve hem de batın olur. Zabir oluşunda o şey zuhura gelir; batın oluşunda o şey yok olur. Bu hâl kesiksiz olarak peşpeşe devam eder. O şeyin ayn-ı sabitesi, yani sabit olan hakikati ise onun subut bulmuş hakikati olduğu için bekâ hâlinde devam eder."* Batı medeniyetinin özellikle Nevton fiziğinden

sonra ortaya çıkan sabit ve katı madde anlayışına karşı, varlığı muhtelif tabakalara ayıran ve zayıflatan bu teori Doğu sanatlarında zengin bir sembolizme yol açmıştır. Seyyid Hüseyin Nasr'a göre, minyatür dünyası kavranabilir âlem ile üst âlem arasında bir ara âlemi, melekutu temsil eder. O bazı özellikleriyle dünyaya bağlı bazı yönleriyle de -renklerin tabiata sadık olmayışı vs- ondan farklıdır. Bu âlem bir yönüyle perdedir, bir yönüyle ise üst âleme açılır, rengi ve kokusuyla onu hatırlatır. Eğer üç boyutlu olsaydı minyatür melekut âlemine değil mülk âlemine ait bir kopya olacaktı. Bu öteleleri hatırlatma karakteri Doğunun diğer sanatlarında da mevcuttur.

Kemâl-i hikmetin izhâr-ı kudret kılmağa etmiş/Gubâr-ı tîreden âyîne-i gîtî-nümâ peydâ. *Hikmetin eksiksizdir. Bu eksiksiz hikmet nelere kadir olduğunu göstermek üzere kara tozdan dünyayı gösteren bir ayna meydana getirmiştir.*

Şair Allah'ın hikmetine delil olarak kara tozdan parlak ayna yapılmasını gösteriyor. Bilindiği gibi aynanın malzemesi olan cam kumdan (silisyumdan) mamuldür. Böyle kara bir tozun parlak bir ayna hâline gelmesi Hakk'ın nelere kadir olduğunu gösteren parlak bir delildir. Diğer taraftan aynanın göstermesi için bir tarafına siyah toz-sır- sürülmesi icab eder. Ayna ve kara toz arasında bu cihetle de ilgi vardır. Bu aynanın dünyayı göstermesi düz anlamda her şeyin kendisine aksetmesi şeklinde anlaşılabilir. Ancak ifade hemen İskender'in bütün dünyayı gösteren efsanevi aynasını hatıra getirmektedir. Rivayete göre İskenderiye şehrinin yüksek bir yerine konulan bu aynada iki aylık yoldan gelen gemiler bile gözetlenebilmekte ve şayet gelen gemiler düşmana aitse güneş ışığının oraya yansıtılmasıyla yakılmakta imiş. Aynaların eskiden sihir ve büyücülükte, hassaten gaybî bilgileri elde etmekte kullanılması onun etrafında bu kabil rivayetlere yol açmış olmalıdır.

Bütün bu hatırlatmalar bir yana beyitteki “*dünyayı gösteren ayna*”dan kastın insan ve insan gönlü olduğu kuşkusuzdur. İnsan bütün âlemi kendinde toplayan varlık olmak hasebiyle kainatı temsil eder ve ona ayna konumundadır. Bu fikrin veciz ifadesi olarak Şeyh Galib’in mısraını hatırlayalım: “*Hoşça bak zatına kim zübde-i âlemsin sen.*” Ancak özellikle tasavvufta ayna kâmil insanın Allah’tan başka her şeyden arınmış kalbini ifade eder. Bütün hakikatler bu aynaya akseder. Bu husus bizi Doğu dünyasının bilgi anlayışına götürür. Bilindiği gibi iki türlü bilgi vardır; biri kesbî (insan tarafından kazanılan) diğeri vehbî (Allah tarafından verilen) diğerk taraftan da iki bilgi cihazı mevcuttur; akıl ve kalp. Kesbî bilgiler aklın gayretiyle kazanılır. Buna mukabil kalbî bilgiler ilahî bir hediye olarak doğrudan doğruya ilham edilen bilgilerdir. Ancak bu bilgilerin kalbe intikal edebilmesi için kalbin her türlü kir ve pastan arınmış, parlak bir ayna hâline gelmiş olması lazımdır. Hz. Mevlana Mesnevi’sinde bu iki bilgi arasındaki farkı Rum ve Çin ressamalarını yarıştırdığı hikâyesiyle ifade eder ki özeti şudur: Sanat cihetiyle hangi tarafın üstün olduğunu görmek üzere padişahın tahsis ettiği perdeyle ayrılmış bir odada toplanan bu iki grup çalışmaya başlar. Çin ressamları günlerce uğraşarak kendi taraflarındaki duvarı rengarenk nakışlarla süsler. Diğerk taraftakileri ise sadece duvarı parlatmakla meşgul olurlar. Müsabaka günü aradaki perde çekilince Çin ressamlarına ait nakışlar daha parlak bir şekilde karşıdaki boş duvara akseder. Böylece Rum ressamları müsabakayı kazanır. Sufi şairler daima bu bilgi çeşidini diğerkine tercih etmişler ve hakiki bilgiye ancak kendisiyle ulaşılacağını düşündükleri kalbî akla üstün tutmuşlardır. Benzer anlayışların ortaçağ Batı mistisizminde ve Uzak Doğu sanatlarında da mevcut olduğunu belirtelim.

Sonuca gelelim; insan eşref-i mahluktur. Ancak bu eşref-i mahlukun ve onun hakikate ayna olan kalbinin maddesi kara topraktır. Şair, böyle basit bir maddeden insan gibi harikulade

bir varlık yaratılmasını Hak Teala'nın sanatına en parlak bir delil olarak kabul ediyor.

Demâdem aks alır mir'at-ı âlem kahr u lutfundan/Anın-
çün geh küdüret zâhir eyler geh safâ peydâ. *Dünya aynasında
her an ya kabrın tecelli etmekte ya lutfun. Aynadaki parlaklık da
senden gelmede, bulanıklık da.*

Yukarıda da geçtiği üzere aynanın bir yüzü parlak, di-
ğer tarafı siyahtır. Kuduret ve safâ kelimeleri aynanın bu iki
özellğini ifade ediyor. İnsan bir ayna olduğu gibi kainat da
bütünüyle bir ayna hükmündedir. Zira o devamlı olarak Hak-
k'ın tecellisine mazhardır. Bu tecelli; ya celal ya cemal ya lutuf
ya da kahr şeklindedir. Aynanın kendisine ait bir görüntüsü
yoktur, ayna sadece aksedeni yansıtır. Kainat aynasında zuhur
eden olaylar da bu şekildedir. Kainatı maddî bir ayna olarak
kabul edelim. Bu aynada gece ve gündüz, aydınlık ve karanlık
sürekli deveren etmektedir. Böylece her aynanın yapısında-
ki iki temel eleman olan karalık ve parlaklık unsurları yahut
safılık/bulanıklık ikilemi kainat çapında da değişmemektedir.
Manevi anlamda da hoş giden ve gitmeyen, haz veya sıkıntı
veren bütün olaylar keza Hakk'ın yukarıda zikredilen sıfat-
larından neşet etmektedir. Hakk'ın tecellisi kendisini tekrar
etmez; o her an yeni bir zuhurdadır. Zuhurun çeşitliliğine kar-
şılık kaynak birdir. İnsan bu kaynağı hatırlamalı ve rengi ne
olursa olsun bütün hâdiseleri hoşlukla kabullenmelidir. Bu su-
retle zıtlıklar birliğe kalb olur. Tasavvuf şiirinde hâdiseler kar-
şısında görülen engin tesamüh bu kabullenişe yaslanmaktadır.
Bu mealde pek yaygın olan bir dördlüğü iktibasla yetinelim:
“Gelse cemalinden vefa/Yahut celalinden cefa/İkisi de cana
safa/Lutfun da hoş, kahrın da hoş.”

Nisâr-ı şefkatindir kim olur izhâr-ı hamdinçün/Fuzûlî
tîre-tab'ından kelâm-ı cân-fezâ peydâ. *Fuzûlî gibi yeteneksiz bir*

Ŗairden bu cana can katan sözlerin zubur etmesi senin Ŗefkatindedir. Ŗkr edebilmesi için gerekli olan bu ihsan yine sendendir.

Yukarıdan beri süregelen aydınlık/karanlık ikilemi bu beyitte de *tire* ve zımmen parlaklık ifade eden *can* kelimeleri ile sürdürülmektedir. Ŗair bu beyitte hem tevazu gösteriyor hem de Ŗiiriyle vnyor. Bütünüyle bir tevhit ve hamd ifadesi olan eldeki gazel Ŗaire göre Ŗiir formunda bir Ŗkrdr. Bu Ŗiir okuyanlara can baėıŖlayan bir ikram ve hediyedir. Nisar (samak) kelimesi saçı ile ilgili benzetme ve gelenekleri Ŗiire taŖıyor. İlk elde saçılan Ŗey tohumdur. Topraktan çıkan gıda da canı beslemektedir. Ancak söz konusu olay, gönül ve Ŗiir etrafında cereyan ediyorsa toprağın yerini Ŗairin gönlü almaktadır. O toprağa Hak, ilham tohumunu saçmakta ve can arttıran bir gıdayı, yani Ŗiiri ıkartmaktadır. İlham, ilahî bir hediye olduğu için Ŗair onda kendisine ait bir pay olmadığını, Ŗiirin baŖarısının bu ikrama bağlı olduğunu belirtmiŖ oluyor. Diğer taraftan saçı denilince hatıra hemen inci gelir. Zira sevilenin ayağına inci saçılır. İnci ise siyah sadeften çıkar. Bu denklemde Ŗairin sözleri inciye benzetilmekte ve bu sözler dudak sadefinden çıkmaktadır. Ŗiirimizde dudak aynı zamanda can kaynağıdır. Zira sevgili hitabıyla ölüleri dirilten Hz. İsa gibidir; bir sözüyle aŖıėını öldürmeye ve diriltmeye kadirdir. Bu ilgi dolayısıyla can menbaı olan dudaktan çıkan Ŗiirler de cana can katıcı bir özellik taŖımaktadır.

Verilen bir nimetin karŖılıėı Ŗkrdr. Ancak Allah Ŗkretme kabiliyeti vermezse insan Ŗkre dahi muktedir olamaz. Bu bakımdan Ŗair kendisine böyle manzum bir Ŗkr yeteneği verdiği için Ŗkre de ayrıca ŖkretmiŖ oluyor.

Zatî: (1471-1546)

B alikesirli Zatî, yazdığı rekor sayıdaki gazelleri kadar kelimelerle oynayan bir şiir canbazı olarak da klasik edebiyatımızın unutulmaz isimlerinden biri olmayı hak ediyor. Şairin İstanbul'da açtığı kırtasiye dükkanı, döneminde şiir meraklılarının ikinci adresi olmuştur. Burada toplanan heveskârlar arasında henüz yirmili yaşlarını süren Bakî'yi de görmekteyiz. Zatî, o yıllarda üstat bir şair olarak Bakî'nin bir şiirine bir nazire yazarak herkesi şaşırtır. Ancak istikbalin Sultanu'ş - Şuarası kendisini önceden müjdeleyen üstadını mahcup etmeyecektir. İkinci Beyazıt dönemindeki ikbalden sonra Zatî'nin son yılları bir hayli zor geçer. Hayalî ve Yahya Bey'in şiir meydanında el ense tuttuğu Bakî'nin yavaş yavaş palazlandığı zamanlar yaşlı Zatî'nin geçinmek için kum falı baktığı ve 3-5 akçeye âşıkların ağzından gazeller yazdığı nekbet devirleridir.

Hacimli Divanı yanında Şem ü Pervane, Ahmed ü Mahmud, Edirne Şehrengizi, Siyer-i Nebi ve Mevlid şairin diğer eserleridir. Aşağıdaki şiirler bize bu söz ustasının işi nerelere kadar götürdüğü hakkında bir fikir verebilir.

Gazel

Ey felek döne döne alma günahım hazer et
Yıldırım kamçılı bir kimsedir ahım hazer et

Şah-ı aşkım şerer-i âteş-i ahım sipehim
Yanar oddur benim ey şâh sipahım hazer et

Ey gözüm nuru beni yakma firak ateşine
Âlemi zulmet eder dâd-ı siyahım hazer et

Harmen-i mah yanar dâne-i encüm kül olur
Ah attırma bana ey yüzü mâhım hazer et

Zatîyâ sâikadan harmen-i sabrın tutuşur
Çekilirken göğe bu ejder-i ahım hazer et

Manzum söyleyiş

Ey felek döne döne günahım alma sakın
Yıldırım kamçılıdır bu ahım alma sakın

Ben aşk padişahıyım kıvılcım askerim var
Ateş gibi her biri düştüğü yeri yakar

Ey gözüm nuru firak odun beni yakmasın
Ahımın dumanıyla bu âlem boyanmasın

Ne ay harmanı kalır ne de yıldız a şahım
Sakın aha bırakma beni ey yüzü mahım

Ejder gibi bu ahım göğe çıkarken sakın
Zatî sabır harmanın yıldırımla yanmasın

Şerh

Ey felek döne döne alma günahım hazer et/Yıldırım kamçılı bir kimsedir ahım hazer et. *Ey felek! Döne döne gü-*

nabımı almaktan kork! Zira abım yıldırım kamçılı bir kimsedir, ondan çekin.

Felek yani gökyüzü daima hareket hâlinindedir. Gökyüzü şekil olarak kubbeye veya düz bir satıh hâlinde bakınca daireye benzer. Gök cisimlerinin hareketi bu satıh üzerinde gerçekleşir. Şair bu dönüşle kendi kaderi arasında bir ilgi kuruyor. Bu ilgi divan şiirindeki yaygın bir kabulden; etkileri günümüzde hâlâ devam eden eski astroloji anlayışından kaynaklanmaktadır. Sümerlerden Antik Yunan kültürüne kadar bütün geçmiş kültürlerde yaygın olan ve bilahere kültürel etkileşmeler neticesinde İslam dünyasına da intikal eden bu tasavvura göre gök cisimlerinin insanların kaderleri üzerinde etkileri vardır. Bu etki yedi gök tabakasında sıralanan seyyarelerle bunları kuşatan sekizinci gök tabakasının sabit yıldızlarından yani burçlardan gelmektedir. Kimisi uğurlu kimisi uğursuz kabul edilen bu yıldız ve burçlar, içinde buldukları tabakaların birbirinin aksi istikametteki hareketi dolayısıyla devamlı konum değiştirmektedirler. Bu esnada uğurlu yıldız ve burçların yan yana geldiği zamanlar onlarla ilgili insanın kaderindeki şans devrelerini, buna karşılık uğursuz yıldız ve burçların yan yana geldiği zaman dilimleri ise şanssızlık dönemlerini teşkil eder. Gökyüzü ile kader arasındaki bu ilgi bilahere *felek* kelimesinin doğrudan doğruya *bahı* ve *kader* mânâsında kullanılmasına yol açmıştır. Böylece felek, her dönüşüyle felaket kaynağı olmakta, şairin ızdırap çekmesine yol açarak onun günahını almaktadır. Peki böyle bir durumda acı çeken kişi felek karşısında tamamen çaresiz midir? Hayır! Onun da çok tehlikeli bir silahı, yani yakıcı ahı vardır. Âşık çektiği zulme karşı tepkisini bu ahla ifade eder. Ah çekmek yapılanın Allah'a şikayeti mânâsındadır. Zira en kuvvetli ve kestirme beddua ah şeklinde yapılanıdır. Diğer taraftan divan şiirindeki ah bir alev sütunu

hâlinde göklere yükselir ve sahibine eziyet eden yıldızları veya felekleri yakar, intikamını bu surette alır. Bu alevli ah şekil bakımından bir yıldırım manzarası arz eder.

Zatî, bütün bu yaygın teşbih ve tasavvurlardan orijinal bir mazmun çıkarmıştır. Bu mazmun -alt beyitlerde tekrar karşımıza çıkacak olan- harman mazmunudur. Harmanda sürücü elindeki kamçıyla hayvanları idare eder ve onları yuvarlak alanın en dış çizgisi üzerinde hareket ettirir. Şair burada gökyüzünü böyle bir harman yerine benzetiyor ve bu harmandaki sürücü mevkiini kendisine tahsis ediyor. O bunu yıldırım bir kamçıya benzediği ağzından çıkan ve atların sırtında şaklayan alevli ahıyla sağlamaktadır. Böylece ilk elde feleğin mağduru olan şair bu kez hadisenin idarecisi konumuna yükselmektedir.

Şah-ı aşkım şerer-i ateş-i ahım sipehim/Yanar oddur benim ey şah sipahım hazer et. *Ben aşk padişahıyım. Ateşli ahımın kıvılcımları askerlerimdir. Ey padişah! Benim askerlerimin her biri bir ateş parçasıdır, onlardan sakın.*

Klasik şiirimizde âşık ve sevgili adeta düello hâlindeki iki süvariye benzer. Kaynağını Orta Çağ'ın şövalye geleneklerinden alan bu tasavvur o dönemin Batı edebiyatında da pek yaygındır. Buna göre sevgili, çeşitli silahlarla mücehhezdir, bir kale gibi sarp ve haşindir. Âşık bu kaleyi kuşatır, çeşitli silahlarla elde etmeye çalışır vs. Ne var ki Batıdaki anlayışın aksine şiirimizde âşık ve sevgili denk sayılmazlar. Sevgili padişaktır, âşık ise onun kölesidir. Padişah kölesi üzerinde her türlü takdir hakkına sahiptir. Eziyet etmek, gerekirse öldürmek onun tabii hakkıdır. Bununla birlikte yer yer âşığın da kendisini başka türden bir padişah; aşk ülkesinin biricik padişahı olarak nitelediği görülür. Peki karşı karşıya gelen bu iki padişah güç ve asker bakımından denk midir? Yukarıda da söylendiği gibi sevgilinin güzellik unsurları onun silahlarıdır ve bunlar pek çoktur. Buna

karşılık âşık kendisinin de büsbütün savunmasız olmadığını bildirerek, sevgiliyi dikkatli olmaya çağırıyor. Âşığın tek silahı onun -ilk beyitte de kullanıldığı üzere- ateşli ahıdır. Ne var ki bu ah içinde binbir kıvılcım barındırmaktadır. Şair bunları kendi askerleri olarak niteliyor ve onların sayısı ile övünüyor. Bilindiği gibi başarılı bir insan nitelenirken “ateş parçası gibi” denir. Şair bu deyim hakiki ve mecazi anlamıyla kullanarak hem kendi askerinin becerikli olduğunu hem de onların gerçek anlamda ateş parçası olduğunu ifade etmiş oluyor.

Ey gözüm nuru beni yakma firak ateşine/Âlemi zulmet eder dūd-ı siyahım hazer et. *Ey gözümün nuru! Beni ayrılık ateşine yakma. Siyah dumanımın âlemi karanlığa çevirmesinden sakın.*

Bu beyitte şair sevgiliye karşı yeni bir silahtan söz ediyor. Ahın iki yönü vardır; biri ateşi, diğeri dumanı. Bir üst beyitte ahın kıvılcımlarından bahseden şair şimdi de onu ahdaki dumanla tehdit etmekte. Diğer taraftan ayrılık ateş olduğu için böylece ahın iki unsuru olan ateşle duman yine yan yana gelmiş oluyorlar. Sevgili âşığı kendisinden uzaklaştırmak ister. Ama âşık kendi gözünün ışığı mesabesinde olan sevgiliden ayrılığa katlanamaz ve ah eder. Bu ah kesif bir duman şeklinde ortalığı kaplar, bir nevi güneş tutulması hasıl olur. Bu suretle sevdiğinden mahrum kalan âşık, etrafı dumana boğarak, her güzel gibi güzelliğini sergilemek ve görülmeğe hoşlanan sevgilinin başkaları tarafından görülmesine de mâni olmaktadır. Diğer taraftan duman güzelliğe zarar veren özelliğiyle de bir tehdit unsurudur. Beyitte ateş ve dumanla ilgili kelimeler birbirleriyle tenasüp ve yer yer tezat teşkil etmektedir.

Harmen-i mah yanar dane-i encüm kül olur/Ah attırma bana ey yüzü mahım hazer et. *Ahımla ay harmanı yanar, yıldız taneleri kül olur. O hâlde ey yüzü aya benzeyen! Bana ah çektirmekten sakın.*

Yuvarlak şekli bakımından harman, dolunay ve insan yüzü birbirine benzer. Şair de bu benzerlikten istifade ederek beyitte anlam katmanlaşmasını sağlamaktadır. Bu mânâları tek tek açalım:

Bir çiftçi için en korkulacak şey mahsulünü topladığı harmana ateş isabet etmesidir. Zira onun bütün sermayesi bu harmandaki mahsuldür. Şekil bakımından dolunay harman alanına, yıldızlar ise harmandaki tanelere benzerler. Bu gök harmanını yakacak olan ateş ise âşığın ateşli ahıdır. Her insanın bahtı bir gök cismine bağlı olduğu cihetle gök cisimlerinin yanması bütün insanların kaderinin kararması anlamına gelmektedir. Tabiatıyla sevgili de bu insanlardan biridir. Dolayısıyla şair ona dolaylı bir tehditte bulunmuş oluyor.

Birinci mısradaki dolunayı harmana benzeten şair, ikinci mısradaki ise sevgilinin yüzünü dolunaya benzetmektedir. Bu benzerlik zincirinde ara halkayı kaldırdığımızda bu sefer yüzün harmana benzetildiği anlaşılıyor. Yüzle harman arasında şekli benzerlik dışında da ilgiler vardır. Çiftçinin sermayesi harman olduğu gibi sevgilinin bütün sermayesi de yüz güzelliğidir. Harmandaki tanelere mukabil olarak da yüzde, ayva tüyleri ve ben taneleri gibi güzellik unsurları mevcuttur. Peki ama âşığın ahı bu yüzü nasıl yakabilir? Bu iki şekilde mümkündür: 1. Ah, yukarıda ifade edildiği gibi tesirli bir bedduadır. Bunun neticesi olarak sevgili güzelliğini yitirir. 2. Gül nasıl sıcakta kavrulursa ahın harareti de sevgilinin yüzünü yakar ve soldurur.

Beyitte; yanmak, kül olmak; tane, harman ve atmak; ay ve yıldız gibi kelime öbekleri arasında tenasüp vardır.

Zatiya sâikadan harmen-i sabrın tutuşur/Çekilirken göğeyi bu ejder-i ahım hazer et. *Ey Zati! Yıldırım sabır harmanını tutuşturabilir. Ejdere benzeyen bu ahım göğeyi çekilirken dikkatli ol.*

Yukarıda ahla ilgili tehditleri sevgiliye yönelik olan şair bu beyitte kendi kendisini de dikkatli olmak konusunda uyarıyor. Zira bu ah sadece sevgiliye değil, bizzat ahın sahibine de zarar verebilir. Sevgilinin sermayesi güzelliğidir. Buna karşılık âşığın bütün sermayesi sabrından ibarettir. Makbul âşık derdini gizler, sabreder ve ahla kendisini ifşa etmez. Ancak sabrın da bir sınırı vardır. Nihayet tahammül edilmez noktada âşık ahına mâni olamaz. Bu ise onun sabır harmanının bittiğini, yandığını gösterir. Bu tamlamada sabrın somut bir nesneye benzetilmesi, sonraki asırlarda ortaya çıkacak olan Sebki Hindî'ye mahsus özelliklerdendir. Aslında sabır bittiği için ah var olmuşken şair ah sebebiyle sabır harmanının yok olduğunu söyleyerek sebep sonuç ilişkisini tersine çevirmektedir. Bu ana mânâ yanında beyitte bazı yan mânâlar da mevcuttur. Harman çok zaman düşen bir yıldırımla tutuşur. Âşığın sabır harmanını tutuşturan şey ise sevgilinin şimşeğe benzeyen bakışıdır. Diğer taraftan ejder ve yıldırım arasında birkaç yönden ilgi mevcuttur. Halk arasında iri yılanların isabet eden bir yıldırımla vurulduğu ve göğe çekildiği şeklinde folklorik bir inanç vardır. Keza efsane de ejder ağzından çatal çatal alevler fışkıran bir varlık olarak tasavvur edilir. Ejderin ağzından çıkan bu alevler şekil olarak çakan şimşeklere benzer. Şair kendi ahını çatal çatal oluşu bakımından böyle bir ejdere benzetmektedir. Bu ahlaların göğe kadar uzanması ise onların şiddetini göstermektedir.

Gazel

Göriccek hüsnün 'inân-ı ihtiyar elden gider
Tiğ-i hısmı lutf et ey çâbük-süvar elden gider

Başın-içün nakş idüp ayağa salma âşığı
Reng-i hınnâ-yı melahat ey nigar elden gider

Gurre olma bunca murg-ı dil şikar etdim diyu
Akıbet şehbâz-ı hüsn ey şehriyar elden gider

Murg-veş el üzre tut âşıklara rağbetler et
Bu taravet âhir ey kaddi çenar elden gider

Zâti-i mûra elinden geldiğince eyle lutf
Hatem-i hüsn ey Süleyman-iştihar elden gider

Manzum Söyleyiş

Ey yar görüp yüzünü, dizginden boşanmışım
Çek kılıcı boynuma zira elden çıkmışım

Başının süsü için âşığı yere salma
Bu güzellik kınası baki kalacak sanma

Bunca gönül kuşunu avlama kibri neden
Bir kez gitti mi gelmez bu güzellik elinden

Âşığı el üzre tut henüz yeşil iken dal
Kuşları gözetmede gel çınardan ibret al

Bu karınca Zatı'ye koma lutfunu elden
Ey çehre Süleyman'ı güzelliğin bitmeden

Şerh

Göricek hüsnün 'inan-ı ihtiyar elden gider/Tiğ-i hışmı lutf et ey çabük-süvar elden gider. *Ey çabuk süvari! Seni görünce elimden irade dizginini kaçırırım. Sen de lutf et, elindeki hışım kılıcını bir yana bırak, zira yaptığımdan mazurum.*

Beyit bir süvari mazmunu ve onun etrafındaki imajlarla kurulmuştur. İnsanda irade atın dizginini mesabesinde. At dizginle durdurulur; insan da olmayacak isteklerini irade dizginiyle gemler. Ancak dolu dizgin koşan ve dizginden boşalan bir atı kolayca durdurmak mümkün olmaz. Kuvvetli isteklerin karşısında insan iradesi de bunun gibi aciz ve çaresizdir. Dizginden boşanan at ancak vurularak durdurulabilir. İnsan da kurban edilerek.

Burada hadise seven ve sevilen arasında cereyan ettiğine göre mazmun sisteminde bu iki tipte ilgili benzetmeleri hatırlamak icab eder. Bizde ve Batıda şiirdeki bazı imajlar Orta Çağ toplumlarının hayatında büyük yer tutan askerlik mesleğinden gelir. Buna göre sevgili ve âşık adeta mücadele eden iki şövalye gibidir. Her birinin yekdiğerine göre farklı silahları ve savunma mekanizmaları vardır. Ancak bu mücadelede eşit olmayan bir rol paylaşımı söz konusudur. Sevgili daima tahakküm eden konumundadır. Çok zaman o -bu beyitte de olduğu gibi- kılıçlı bir süvari olarak tasvir edilir. Âşık ise onunla baş etmekten acizdir ve bu mücadelede kurban mevkiindedir.

Diğer taraftan iki tipin statü farkı duyguların ifadesinde de söz konusudur. Bu aşkta reel aşktaki gibi birbirini besleyen karşılıklı ve ifade edilmiş duygular mevcut değildir. Bir köle hükümdara duyduğu ilgiyi daima gizlemek durumundadır, açığa çıkarması hayatına mal olur. Âşık bunu bilmekle birlikte çok zaman duygularının şiddetinden dolayı kontrolü kaybeder ve müşkil durumda kalır.

Bu açıklamalardan sonra beyte göz atabiliriz. Aşkını gizlemek, kendini kontrol etmek isteyen âşık sevgilinin yüzünü gördüğü anda kontrolden çıkar ve ona yaklaşmak ister. Bu ise ölümü hak eden bir davranıştır. Hızlı bir süvariye benzetilen sevgili bu davranışı cezalandırmak üzere kılıcını kaldırır. Ancak

âşık kendisini kurtarmak için bir bahane bulur ve sevgiliye hitaben kendisinin mazur olduğunu, zira iradesini kaybetmekle sorumluluğunun da kalktığını bildiriyor ve ondan kılıcını bir tarafa koymasını istiyor. Bu kılıç hışım kılıcı olduğuna göre sevgilinin densiz âşığa kızgın bakışını ifade eder. Sevgili böyle bir bakışla öldürmeye muktedirdir ve bu sebeple bakışı kılıç olarak nitelenmiştir. Sevgilinin silahlı tasavvur edilmesi anlaşılabilir bir durumdur.. Ancak o niçin hızlı bir süvari olarak tasavvur edilmektedir? Burada klasik edebiyatın idealizmi devreye girer. Sevgili daima âşığa bîgânedir ve onun yanından süratle geçer gider. Sürati dolayısıyla âdeta bu geçiş ata binen birinin geçişi gibidir. Diğer taraftan sevgilinin süvariye benzetilmesi devrin yürüme adabıyla ilgilidir. O devrin telakkisine göre sevgilinin adımlarının seri ve küçük olması makbuldür. Bu yürüyüşü anlamak için günümüzdeki Kafkas danslarını hatırlayabiliriz. Uzun etekleri ayaklarını örten böyle bir oyuncu küçük ve seri adımları dolayısıyla seyircilere kendisi hareket etmeden su gibi akıyor veya hareket eden bir zemin üzerinde duruyor zehabını verir. Bu seri akış dolayısıyla sevgili şiirimizde çok zaman serv-i revan tabiriyle isimlendirilir.

Bu ilk anlamdan sonra ikinci mısraı başka türlü bölerek okuyalım: “Ey hızlı süvari, hışım kılıcını lutf et, (aksi takdirde âşık) elden gider.” Âşığın elden gitmesi ne demektir? Yukarıda belirtildiği gibi âşık kurbandır. Dizginden boşalan âşık aklını kaybetmiş elden ayaktan çıkmıştır. Ona yapılacak en büyük iyilik onun öldürülmesidir. O hâlde ona kılıç çalmak bir lütuftur. Diğer taraftan kılıç çalmak, yani hışımla bakmak bir eza gibi görünse de sevgilinin ilgisini gösterdiği cihetle aslında bir lütuftur. O hâlde mısraı âşığın sevgilinin kendisine -velev ki hışımla olsun- bir kere bakma ricası olarak anlayabiliriz. Son olarak âşık-kurban ilgisi üzerinde duralım. Kurban kesilmedi-

ği takdirde helal olmaz. Elden çıkan yani ölüm raddesindeki âşğın da kanının helal olması için bir an evvel hışım kılıcıyla kesilmesi gerekmektedir.

Birinci mısradaki âşık dizgin sahibi olarak ikinci mısradaki sevgili süvari olarak niteleniyor. At daima binicisine tabidir, âşık da sevgili tarafından idare edilir. İki mısra arasında bu ilgi bakımından da bir irtibat vardır. Ayrıca beyit boyunca, at, el, dizgin, süvari gibi birbirleriyle ilgili kelimelerle yapılan tenasüp dikkat çekiyor.

Başın-içün nakş idüp ayağa salma âşğı/Reng-i hınna-yı melahat ey nigar elden gider. *Ey sevgili, başını süslemek için âşğı ayak altına alma. Gün gelir elindeki bu güzellik rengi uçar gider.*

“Başın için” ifadesi bir ant ifadesidir. Âşık and vererek kendisini yere çalacak olan sevgiliyi durdurmak istiyor. Peki ama sevgilinin âşğı yere salması ne anlama gelir? Şiirimizdeki tasavvura göre sevenin gönlü acıdan bin parçadır ve her bir parça sevgilinin saçının bir teline asılmıştır. Saçın toplu durduğu konumda bu gönül de parçaların bir arada olması bakımından rahat eder. Ancak burada sevgili kına yakmak için saçlarını çözmekte ve aşğı salmaktadır. Bu salmayla birlikte tellerin ucundaki gönül parçaları da ayağa düşmüş oluyor. Zira sevgilide makbul olan saç, ayağa kadar dökülen uzun saçtır. Âşğı bu ıztıraba düşüren sevgilinin süslenme arzusudur. Oysa bu süs kalıcı değildir. Gün gelir elden gider. Aslında süs saçta olduğuna göre burada “elden gider” ifadesi mecazidir. Ancak bu ifade gerçek anlamıyla da mevcuttur. Zira başa kına yakma esnasında sevgilinin elleri de kınalanmaktadır. Bu kına da zamanla geçecek, bitecektir. O hâlde, geçici bir heves uğruna âşık feda edilmemeli, kıymeti bilinmelidir. Şair, kınanın geçiciliğine vurgu yaparken aslında kınaya benzeyen güzelliğın daimi olmadığını belirtmiş oluyor. Sevgili kendi güzelliğının geçici olduğunu bilmeli ve âşğınını ayağa düşürürerek hor hakir kılmamalıdır.

Âşığın ayağa salınması yukarıda izah edilen sağ-Ėönül ilgisi dışında ikinci bir mânâyla da irtibatlıdır. Âşık kurbandır. Kurban yatırılarak kesilir ve sıçrayan kan kesenin elini kına rengine boyar. Bu takdirde sevgilinin elini süsleyen kına bildiğimiz kına değildir. Sevgili elini kana bulamakta, bu şekilde eline kına yakmaktadır. Ama kan rengi de yıkamakla kolayca çıkar. Terkipte geÇen ve güzellik anlamına gelen melahat kök olarak tuzla ilgilidir. Tuz kına yakma esnasında kullanılan bir madde olarak beyitte dolaylı bir anlam ilgisi ifa ediyor. Keza kurbanı tuz yalatılması da diğer bir telmih olarak hatırlanabilir.

Nakş kelimesi tevriyeli kullanılmıştır. Nakş aynı zamanda hile ve işve mânâsına gelir. Kelime bu şekilde okununca beyit yeni bir anlam kazanır. Âşık ant vererek; “Ey sevgili, başın hakkı için hileyle, işveyle âşığı ayağa düşürme.” demiş oluyor.

Gurre olma bunca murg-ı dil şikar etdim diyu/Akıbet şehbaz-ı hüsn ey şehriyar elden gider. *Ey güzellik doğanı, bunca Ėönül kuşu avladım diye gururlanma. Bilesin ki bir gün bu doğan bir daha dönmemek üzere uÇar gider.*

Bu beyitte de şair eski bir av usulünü mazmun olarak kullanıyor. Eski hükümdarların av meclislerinde şahin alıcı kuş olarak önemli bir yer tutar. Hükümdar ava çıktığında şahinini koluna geğirdiği bir kolluk üzerine oturtur ve avlanacak bir kuş görünür görünmez onu avın peşine salar. Şahin, av kuşunu yakalar ve sahibine getirir. Ne var ki bazan ava salınan bir şahinin tabiatındaki vahşiliğe kapılarak geri dönmediği de vakidir. Beyitte sevgilinin güzelliği alıcı bir şahine benzetiliyor. Zira bu güzellik şahinin yaptığı işi yapmakta gönüller avlamaktadır. Âşıkların Ėönül av olmak bakımından kuşa benzer. Diğer taraftan Ėönül genel anlamda daldan dala konması bakımından kuşa benzetilir. Sevgili ne kadar çok Ėönül avlarsa o kadar güzel demektir. Ancak bu durum sevgiliyi gurura sevk etmemeli-

dir. Her güzellik gün gelecek geri dönmek üzere gidecektir. Tıpkı gidip de bir daha geri dönmeyen av şahini gibi. Beyitte gurre kelimesinin ikinci bir anlamı da yüksektir. Şahinin yüksek uçuşu ile bu mânâ arasında dolaylı bir ilgi mevcuttur.

Murg-veş el üzere tut âşıklara rağbetler et/Bu taravet ahir ey kaddi çenar elden gider. *Ey boyu çınara benzeyen. Sen de kuşları el üstünde tutan çınar gibi âşıklara değer ver, el üstünde tut. Eninde sonunda bu tazeliğin elinden gidecektir.*

Sevgilinin boyu uzunluğu itibarıyla çınara benzer. Çınar yeşil zamanlarında birçok kuşun barınağıdır. Çınar yaprakları el şeklinde olduğu için şair hüsn-i talil yapıyor ve olayı ağacın kuşları el üstünde tutması şeklinde yorumluyor. Ancak kuşların çınara rağbeti onun taravet dönemiyle sınırlıdır. Ağacın yaprakları döküldüğünde bütün kuşlar uçup gidecektir. Sevgili, güzelliğinin söz konusu yeşillik gibi geçici olduğunu bilmeli ve mevcut güzelliğin verdiği kibirle onları kaçırmamalıdır. Zira bir müddet sonra istese de âşıklar kuş gibi bir başka yeşillığe meyl edecek ve onu terk edeceklerdir. Kuş gibi daldan dala konduğu için âşığın gönlü kuşa benzetilmiştir. Yukarıdaki beyitte konu üzerinde durulduğu için burada tekrarından kaçınıyoruz. Beyitte el etrafındaki imajlar mânâyâ bir zenginlik katmaktadır.

Zatî-i mura elinden geldiğince eyle lûtf/Hatem-i hüsn ey Süleyman-iştilhar elden gider. *Ey Süleyman kadar şöbretli sevgili. Sen karıncaya benzeyen Zatî'ye elinden geldiğince lûtf et. Zira bu güzellik mübrüü gün gelecek elinden gidecektir.*

Klasik edebiyatta sevgili hükmü ve debdebesiyle Hz. Süleyman'a, âşık ise küçüklüğüyle karıncaya benzetilir. Bu ikilinin bir araya gelmesi Neml Sûresi'nde anlatılan kıssaya mebnidir. Bu kıssada Hz. Süleyman kalabalık askeriyle geçerken karıncaların kendi aralarındaki konuşmalarını dinler ve gülümser. Söz konusu karıncalardan biri ağzındaki bir örümcek

budunu Hz. Süleyman'a arz eder ve bununla askerlerini doyurmasını ister. Hz. Süleyman'ın kurda kuşa söz geçirmesi elindeki mühürlü yüzükle gerçekleşmekte idi. Ancak kıssaya göre bir keresinde ifrit Hz. Süleyman'ın yüzüğünü çalmış ve onu aciz durumda bırakmıştı. Süleyman gibi müthiş bir debdebeye sahip olan sevgili bu iktidarını neye borçludur? Güzelliğine. O hâlde, yaptığı iş bakımından bu güzellik bir nevi Süleyman mührüdür. Ancak öteki mühür gibi bu güzellik mühürü de akıbet elden çıkacaktır. Sevgili bu durumu bilmeli ve henüz yetki elindeyken yapabileceği iyiliği âşıktan esirgememelidir.

Gazel

Benem deryâ-yı eşkinde vücûdu ayn-ı nûn olmuş
Kenâr-ı âbda aks-i şecer-veş ser-nigûn olmuş

Şarâb içenleri zâhid niçin öldürmeli dersin
Rızâ ver emrine Hakk'ın sözün hadden birûn olmuş

Kodum bir sıfır dağı sinede olan elif üzre
Alâmet bir iken aşka görenler dedi on olmuş

Şu denli erdi tîrûn zahmı cisme ey keman-ebrû
Gören dedi be bu ucdan uca 'ayn-ı uyûn olmuş

Tabîbüm nâr-ı derdin Zâtî'yi bir derde tuş etdi
Sarı benzin görenler dediler eyvâ be bu n'olmuş

Şerh

Benem deryâ-yı eşkinde vücûdu ayn-ı nûn olmuş/Kenâr-ı âbda aks-i şecer-veş ser-nigûn olmuş. *O hâldeyim ki gözyaşım*

deryaya vücudum ise o deryada aynen nun harfine döndü. Su kenarındaki ağacın suya ters düşen aksi gibi ben de baş aşağı olmuşum.

Gerek halk gerekse klasik şiirimizdeki benzetmelerde mübalağa esastır. Bu meyanda âşğın ağlayışı da bilinen bir ağlayışa benzemez. Söz gelimi; “Gözyaşlarım değirmenler döndürür.” diyen halk şairi abartısıyla her iki kesimin de ortak tercümanı konumundadır. Âşğın gözyaşları çok zaman yağmuru yahut ırmağı andırır. Eldeki beyitte ise Zatî daha da ileri gidiyor ve gözyaşlarından bir deniz icat ediyor. Bu öyle bir deniz ki bizzat kendisini var eden vücudu da önüne katmış götürmekte. Bu vücudun suyun üzerinde kalması için batmayan bir şeye söz gelimi tahtaya yahut kayığa vs. benzemesi lazım. Peki şairin elindeki malzeme böyle bir benzetmeye açık mı? Dolaylı olarak evet. Zatî harflerle ilgili benzetmeleri sıklıkla kullanan meslektaşlarına uyararak bedeni önce nun harfine ardından da kayığa benzetecek. Esasen bu gazelde anlam omurgasını harflere yönelik benzetmeler teşkil etmekte. Önce nun meselesini ele alalım. İnsan vücudu normal hâliyle elif şeklindedir. Buna mukabil dertle beli bükülmüş kişinin durumu bazen dâl bazen nûn harfiyle temsil edilir. Beyitteki kahraman mademki denizcesine ağlıyor, o hâlde dertli olduğu aşikâr. Bu dertle iki büküm olmuş bedeni nun harfini andırmakta.. Peki nun neye benzer? Çanak kısmıyla bir gemi yahut kayığa, nokta kısmıyla da kayıkta oturan adama. Böylece birbiriyle ilgili iki unsur olan deniz ve kayık tabloyu tamamlıyor. Tekrar hatırlayalım ki deniz âşğın gözyaşları idi, kayık da bizzat kendi bedeni. Dolayısıyla âşık kayığa benzeyen vücuduyla, yine kendi gözyaşlarından hasıl olan denizin üzerinde yüzmektedir. Ama beytine olabildiğince mânâ yükleme amacındaki şair benzetme ve ihsas zincirini burada durdurmuyor. Nun, aynı zamanda Nuh’un ilk harfidir; dolayısıyla Nuh Peygamber’e bir telmih söz ko-

nusudur. Bu durumda deniz-kayık-Nuh unsurları ile bir tufan mazmunu ortaya çıkmaktadır. Âşığı ağlatan şey sevgiliden ayrılıktır. Peki Nuh Peygamber'i ağlatan ne? Burada hemen tufanı anlatan ayetlerden baba ile oğul arasındaki konuşmayı hatırlayabiliriz. Babasının gemiye binmesiyle ilgili bütün ısrarlarına inatla red cevabı veren oğul, Kenan, araya giren büyük bir dalga tarafından yutulmuştur. Dolayısıyla âşıkla sevgiliyi temsil eden Yakup-Yusuf yahut İbrahim-İsmail ikilemelerine Nuh-Kenan ikilisini de eklemek ve şairin böyle bir çağrışımdan faydalandığını düşünmek mümkün görünüyor. Şairin anahtar kelimesi olan nûn bir diğer mânâsıyla da balık demektir. Bu durumda şair gözyaşı denizinde balık gibi yüzdüğünü ifade etmiş oluyor. Mısrada nunla birlikte geçen ve: 1. Aynen 2. Göz 3. Pınar gibi anlamlara gelen *ayn* kelimesi de bütün bu mânâlarıyla kullanılmaya elverişli yapıda. Kelime ister göz, isterse pınar anlamıyla alınsın her iki hâlde de gözyaşı ile irtibatlıdır.

Birinci mısradaki su vurgusu ikinci mısradaki devam ediyor. Şair su kenarındaki bir ağacın sudaki görüntüsünü resmediyor. Tabiatıyla sudaki bu görüntü tersine, baş aşağıdır. Tıpkı bunun gibi su üzerindeki kayığın yahut ona benzeyen şairin görüntüsü de baş aşağı olmak durumundadır. “Ser-nigûn” terkihiyle ifade edilen baş aşağı olma hâli aslında talihsizliğe, bah-tın tersine dönmesine delâlettir. Nitekim kargış olarak; “Başın aşağı gelsin” denir. Klasik şiirde âşık tabii olarak bahtsızdır ve ağlayışı da bahtsızlığından, işlerin bir türlü yolunda gitmemesinden. Dolayısıyla sudaki ters görüntü ters giden talihi somutlaştırarak görünür kılmakta. Diğer taraftan kayık benzetmesi dolayısıyla nun ve şecer arasında da bir mânâ irtibatı vardır. Zira deniz taşıtlarının ana malzemesi ağaçtır. Nitekim Nuh Peygamber de gemisini ağaçtan inşâ etmiştir. Görülüyor ki şair beyitteki bütün kelimeleri çeşitli mânâları ve çağrışımla-

riyla diğer kelimelere bağlıyor ve sık bir anlam dokusu örüyor.. Derya, eşk, göz (ayn), kayak (nun), kenar, âb, aks ve şecer gibi birbirleriyle ilgili kelimelerle mürâat-i nazir yapılmıştır.

Şarâb içenleri zâhid niçin öldürmeli dersin/Rızâ ver emrine Hakk'ın sözün hadden birûn olmuş. *Ey vaiz! Neden Allah'ın verdiği hükme razı olmuyor da şarap içenleri öldürmeli, diyerek haddini aşıyorsun!*

Beyitteki anahtar kelime “had”dir. Bu kelime hudut, sınırlanma anlamı yanında, fikhî bir ıstılah olarak bazı suçlara, bu meyanda şarap içmeye uygulanan cezanın adı olarak kullanılır.. Şair, had cezası konusunda haddini aşan vaizi kınıyor. Zira Allah'ın içki için verdiği ceza had'dir (döverek sakındırma); vaiz ise bu cezayı aşarak ölüm cezası istemekte. Allah'ın verdiği bir hükme razı olmamak haddini bilmemektir.. Şair bu yüzden onu Hakk'ın verdiği emre razı olmaya çağırıyor. Bilindiği gibi klasik edebiyatta vaiz dâima softa rolündedir ve içki aleyhtardır, dolayısıyla rind şairlerin ta'nına maruzdur. Ancak beyitteki mânâ bu ilk görünen mânâdan biraz farklıdır. Zira, had Hakk'ın emri olmamalıdır; çünkü Kur'an-ı Kerim'de içki için böyle bir ceza tayin edilmemiştir. Bu hüküm, bilgilerimize göre sahabe döneminde kıyâsen ortaya çıkarılmıştır. Bu takdirde şairin bahsettiği “Hakk'ın emri” (Bakara Sûresi/229) ayetindeki; “Bunlar Allah'ın çizdiği hadlerdir, onları aşmayın.” ifadesidir. Vaiz içki için ölüm cezası istemekle makûl olmayan bir şey istemekte ve yukarıdaki ayetin ikâbına muhatap olmaktadır. “Emr” Kur'an-ı Kerim'in bazı yerlerinde “kader, takdir” mânâsıyla da geçer ki beyitte bu anlamına da uzak bir telmih var.

Kodum bir sıfır dağı sinede olan elif üzre/Alâmet bir iken aşka görenler dedi on olmuş. *Sinedeki elifin üzerine sıfıra benzer bir dağ (yara) koydum; görenler, evvelce aşkıma belirti bir iken şimdi on olmuş dediler.*

Sine gönülden kinayedir. Elif ise Şekil cihetiyle sevgilinin boyuna telmihtir. Dinî mânâda ise Allah isminin ilk harfidir. Dolayısıyla gönülde beşerî yahut ilahî mânâda sevgilinin bulunduğu anlaşılır. Sevgilinin gönülde bulunması yani aşk, Arapçadaki; “El-ıŐku cüz’in mine’n-nâr” (Aşk ateşten bir parçadır) fehvasınca gönülde bir ateş taşımak demektir. Aşk ateşi sinede sifira benzer bir yara açar. Bu Şekil, “Elif”in yanına gelince eski harflerle “ah” yazılmış olur. Buna göre: 1. Gönüldeki gizli aşk, âşığın ağzından çıkan bu feryât ile halka malum olmuş, bu aşkın evvele göre arttığı anlaşılmıştır. Zira, başka türlü, insanların gönülde gizli olan bu aşkı bilmeleri mümkün değildir. Aşkın bir iken on olması kesretten kinayedir. 2. Diğer taraftan “Elif” ile sıfırın yan yana gelmesi rakam olarak da 10’u gösterir. Zira “Elif” hem Şekil itibariyle hem de ebced değeri ile ‘bir’i gösterir. Böylece Şair aşkın artıŐını somutlaştırarak sayıya döküyor. Be-yitte sıfır, bir, on gibi rakamlar tenasüp teşkil eder.

Alâmet ile *dağ* kelimeleriyle yakın zamanlara kadar devam eden eski bir geleneğe, hayvanların sahipleri tarafından damgalanması âdetine telmihte bulunulmaktadır ki daha evvel bilgi verildiği için bu konuyu yeniden ele almayı gereksiz buluyoruz.

Bu bahislerden sonra Şimdi de “sinede olan elif” ifadesinin nesnel gerçekliği üzerinde duralım. Divan Şairi daima candan baştan geçmiş bir rind, bir sarhoş yahut cezbeli bir derviş rolündedir. Osmanlı toplumunda abdal, ışık veya cavlakî namıyla maruf muhtelif derviş taifeleri vardı ki bunlar neredeyse günümüz hippileri gibi serseri bir hayat sürer ve yarı çıplak bedenleriyle diyar diyar gezerlerdi. Dönem minyatürlerinde ve yabancı seyyahların çizdiği resimlerde zaman zaman diŐleri sökülmüş, kulakları küpeli, saçları kazınmış bu korkunç tiplere de rastlanır. Bu dervişler hançerle kollarına ve sinelerine elif

şeklinde derin yaralar açarlar ve kendi anlayışlarınca Allah'ın gönüldeki tecellisini görülür hâle getirmiş olurlardı. Dolayısıyla Zâtî'inin beytinde devrin bu âdetine de bir telmihte bulunulduğunu kestirebiliriz

Şu denli erdi tîrûn zahmı cisme ey keman-ebrû/Gören dedi be bu ucdan uca 'ayn-ı uyûn olmuş. *Ey keman kaşlı! Okunun yarası cisme öyle bir geçti ki gören; 'Yabu bu adam uçtan uca göz göz olmuş.'* dedi.

Daha evvelki bahislerde de ele alındığı üzere divan şiirindeki sevgili her biri bir silaha benzeyen güzellik unsurlarıyla baştan ayağa müsellağ bir şövalye heyetindedir. Bu tabloda sevgilinin âşığı azarlamak üzere çatılmış kaşları çekilmiş bir yaya, yine âşığın sinisini hedef alan kirpikleri ise oklara teka-bül eder. Sevgili her bakışta kaş yayına taktığı kirpik oklarını muhatabının sinesine fırlatıyor. Sevgili hışımlı, dolayısıyla yay gergin, oklarsa kirpik adedince. Dolayısıyla bunların vücutta açtığı yaralar hem sayıca çok hem de pek derin. Neticede âşığın vücudu delik deşik olmakta. İlk anlamı göz olan 'ayn' Arapçada pınar, kaynak mânâsına da gelir. Dolayısıyla âşığın vücudu hem göz göz hem de her taraftan kanlar fışkıran heyeti ile sanki pınarlar kaynayan bir menba. Beyitte ok, yay ve yara kelimeleri birbiriyle ilgili olduğu gibi 'ayn ve 'uyun kelimeleri de biri diğerrinin cem'i olmak bakımından müştaktır.

Tabîbüm nâr-ı derdin Zâtî'yi bir derde tuş etdi/Sarı benzin görenler dediler eyvâ be bu n'olmuş. *Ey tabibim! Derrdin ateşi Zâtî'yi öyle bir hâle düşürdü ki onun sarı benzini görenler; 'Eyvah be, buna böyle ne olmuş.'* dediler.

Klasik şiirimizde sevgili-âşık ilgisi doktor-hasta ilgisine benzetilir. Ancak bu doktorun hasta karşısındaki tutumu oldukça karmaşıktır. Zira cefasıyla âşığını hasta eden de odur, lûtfuyla hastasını iyileştiren de. Ancak bu lûtfu da hakikatte

gerçek bir iyilik ve şefkat değil, âşığına cefa rengindeki bir ilgiden ibarettir. İşte bu beyitte de sevgiliye böyle karmaşık bir rol biçilmiştir. İlk beyitte geçtiği üzere devrin tedavi usullerinden biri ateşle tedavidir. Burada da bir ateş var; derd ateşi! Demek ki sevgili önce âşığını derde düşürüp hasta etmekte. Dolayısıyla vafı tedavi etmek olan tabib görünüşte görevinin aksine bir iş işlemekte. Görünüşte dedik zira âşığın şifası esasen bu çilededir. Sevgilinin açtığı yara mukaddes bir yara ve o acının verdiği zevk sonsuz bir hazdır. Bu bakımdan âşık yaranın iyileşmesini, diğer bir deyimle aşktan kurtulmayı asla istemez. Bu meyanda Fuzûlî'nin ölümsüz mısralarını hatırlayabiliriz: “Merhem koyup onarma gönlümde kanlı dağı/Öz elinle söndürme yandırdığın çerağı.” Böylece bazılarının mazoşizm (acıdan zevk alma) olarak anladığı garip bir manzara ortaya çıkar: “Cefa vü cevri ile mutadem anlarsız nolur hâlim/Cefasına hadd ü cevriye payan olmasın ya Rab!” *Allah'ım, sevgilinin ezası-cefası benim oyunum eğlencem, arkadaşım. Onlar da olmazsa benim hâlim nice olur. O hâlde o eza cefanın ardı arkası kesilmesin ya Rab!*

Ateşle tedaviye dönecek olursak; sarı renk âşığın çehresinin vafıdır. Tedavi esnasında da ateş, verdiği acı ile hastanın benzini sarartır. Ateş ile hasta arasında ayrıca, hastanın ateşli olması bakımından alaka vardır. Bütün kelimeleri bir iç örgü ile birbirine bağlı olan mısrada *tuş* kelimesinin de düşmek anlamına geldiğini ve hastanın da yatar vaziyette tedavi edildiğini ilave edelim. Şair ikinci mısradaki da benzer kelimelerle oynamayı sürdürüyor. İlk eldeki anlam şu; benzi sararan Zâtî'yi görenler; eyvah buna böyle ne olmuş, diye hayretlerini ifade ederler. Bu hayret ifadesiyle şair hem konuşma üslubuna yaklaşıyor, hem de sararmanın derecesini ifade ediyor. Ancak, beyitte ikinci ve mizahî bir mânâ daha

gizli. Eyvah kelimesi özellikle “eyvâ” şeklinde imlâ edilmiştir. Eyva yani bildiğimiz meyve ismi olan ayva! Bu duruma göre Zâtî’yi görenler: “Yahu şu ayvaya dönen surata bak!” demiş oluyorlar.

Gazel

Kametın ey bostân-ı lâ-mekân pirâyesi
Nurdan bir servdir düşmez zemine sâyesi

Yusuf u gerçi görenler ellerini keddiler
Gün yüzün gördü senin şakk oldu ayın ayesi

Menzil-i târ-i duâveş mâverâ-yı nüh siper
Kadrinin arş-ı muallâdan muallâ payesi

Evvel ü âhir nazirin yok senin zâtın durur
Hatm-i cümle enbiyâ kevn ü mekânın mâyesi

Der görenler sen meh-i bedrin münevver hüsnünü
Süt yerine nûr emzirmiş meğer kim dâyesi

Ahret bazârına vardıkta eyler fâide
Nakd-i aşkıdır anın kim serverâ sermâyesi

Bâğ-ı cennette ümidim bu Huda’dan Zâtî’yi
Cümle müminlerle sen servin ide hem-sâyesi

Manzum söyleyiş

Ey ki boyu lamekân bağının nur servisi
O bir nurdur ve nurun düşmez yere gölgesi

Şaşmalı mı Yusuf'u görüp el kesenlere
Gün yüzünü görünce ay bölündü ikiye

Dua oku gibidir aşar dokuz feleği
Kıymetinin arştan da yücedir mertebesi

Gelmedi gelmeyecek bir benzerin varlığa
Sen nebiler mührüsün sensin varlığa maya

Dolunaya benzeyen yüzünü görenler der
Süt yerine nur ile emzirmiş emzirenler

Ahiret pazarının yoktur geçer akçesi
Senin aşkından özge kurtuluş sermayesi

Zatî cennet bağında Hak'tan budur niyazım
O servi gölge salsın bana başka ne lazım

Şerh

Kamet'in ey bostan-ı lâ-mekân pirâyesi/Nûrdan bir serv-
dir düşmez zemine sayesi.

Bu şiir, bir na't gazeldir. Na't genellikle kaside türüyle yazılmakla birlikte edebiyatımızda konusu na't olan gazellere de sıklıkla rastlanır. Şair, Resul-i Ekrem'i överken bir yandan da O'na tazarru ve niyazda bulunuyor. Biz de açıklamalarımızda bu üsluba uyararak diyelim ki; Ey kamet-i bâlâ.. Bilirsin âdettir. Şairlerce sevgililerin boyu serviye benzetilir ve yüceltilir de yüceltilir. Bahçeler yeşerip de sevgili tenezzüh için çayır çimenin yolunu tutunca âşığa da gün doğar. Zira âşığın sevgiliyi görme mekânı bahçedir. Gerçi bahçe cezbeden güzellikler sunar insana. Ama bahçenin servinden sünbülünden âşığa ne!

Onun gülü, bülbülü, baharı hep sevgilidir. Gül, sümbül ve lale sevgiliye benzeyen yönleriyle bir değere sahiptirler. Servi görür de sevgilinin uzayıp giden kâmeti hatırına düşer âşğın. Ey en yüce servi! Sen de bir servsin ve bu serv bir bahçenin süsü ve bezeği. Ama ne bu servi başka servilere benzer, ne de bu bahçe başka bahçeye. Her kemal sende toplandığı gibi sen boyca da her boydan âlâsin. Gerçi şemail-i şerifini yazanlar senin her cihetle olduğu gibi boyca da mütenasip olduğunu yazmışlar. Mütenasip, yani ne çok uzun ve ne de kısa. Ne var ki uzunluk ve kısalık ancak başkalarıyla mukayese neticesinde anlaşılır. Değil mi ki nice kamet-i bâlâ senin kametin yanında uzun görünmekten hicab etmiş, kısa görünmüş. Bakanlar senin mübarek başını her baştan yukarıda bulmuşlar. Lakin senin mübarek vücudun sureta bu dünya bağının servi gibi görünse de hakikatte o müteal bir bağın bezeği. Gerçi mekândan münezzeh olmak ancak Hak Teala'ya mahsus. Lakin beşer arasında maddi varlığıyla beraber o mekânsızlık âlemine ulaşmak, ancak sana lütfedilmiş.

İsra Suresi'nde beyan buyurulduğu üzere bir gece yatağından kaldırılmış ve sana tahsis edilen özel binekle önce Kudüs'e oradan da semalara doğru yükseltilmiştin. Öyle ki gök tabakaları ayağının altında dürülmüş ve sırayla bütün peygamberleri ve en sonunda bizzat klavuzun Cibril'i geride bırakmıştin. Sonunda zaman ve mekandan bir koku bile olmayan öyle bir alana ayak basmıştin ki oraya ne senden önce ne senden sonra hiçbir beşer ayağı basmamıştı. Hak'la hasıl ettiğin yakınlık: "Bir yayın iki ucu arası ya da ondan bile az.." idi. Orada arşın nuru seni kapladı ve sen göreceğini gördün. Bütün bunlar öyle bir madde ötesi âlemde cereyan etti ki sen dönüp geldiğinde terk ettiğin yatağını aynı sıcaklıkta buldun. Ey bu ilahî bağın servisi! Gölge kesif cisimlerde olur.

Oysa sen serapa nursun, nur âlemine mensupsun.. Zulmetle nur hiç bir araya gelebilir mi ki senin kaddinle gölgeyi bir arada tasavvur edelim.

Kaddine saye irtibat edemez/Zulmet ü nur ihtilat edemez. (Sabit) Hz. Peygamber'in gölgesinin yere düşmemesi -dini kaynaklarda bundan bahsedilmemekle birlikte- edebi eserlerde tekrarlanan bir motif olarak karşımıza çıkar. Diğer taraftan Hz. Peygamber'in nur olarak nitelenmesi yukarıdaki yorumumuzla ilgili olabileceği gibi, aşağıdaki beyitlerde izahı gelecek olan. Nur-ı Muhammedî -Hak Teala'nın onu kendi nurundan yaratması- kavramıyla da irtibatlandırılabilir.

Yusuf u görenler gerçi ellerini keddiler/Gün yüzün gördü senin, şakk oldu ayın ayesi.

Ey Nebi! Gerçi güzellik deyince hatıra ilk gelen isim Hz. Yusuf'un ismidir. İlahî beyan onun güzelliği ve ismetini Kur'an'ın en güzel kıssasında tahkiye etti. (Yusuf Süresi/12) Bu öyle bir güzelliği ki efendiyle köleye rollerini değiştirtti.. Züleyha'yı kınayanlar kınadıklarıyla sınıdılar. Züleyha nasıl bir yıldırım vurulduğunu göstermek için saray hanımlarını çağırdı ve ellerine meyve tabakları tutuşturdu. Yusuf içeri girince bütün akıllar başlardan uçtu. İçeri giren bir beşer değil "olsa olsa bir melek"ti. O çıkıp akıllar avdet ettiğinde herkes meyve yerine doğradığı elleriyle ve utançlarıyla baş başa kaldılar. Gel zaman git zaman bu kıssa İsrâîlî rivayetlerle de birleşti ve şairlerin kaleminde ölümsüz bir aşk destanına dönüştü. Artık güzel denince Yusuf, Yusuf denince sevgili hatırlanır oldu. Ta ki sen gelene kadar, ey güzeller güzeli!

Yusuf, parlak bir aydı, senin cemalinse güneş. Parmak kestiren o ay senin güzelliğin önünde kendi elini kesti. Güneş doğunca ayda takat mı kalır. Senin zuhurunla da bütün öncekilerin ayı, yıldızı battı.

Şair şakku'l-kamer diye bilinen mucizeyi hüsn-i ta'lil yoluyla kendi maksadına göre tevil ederek kullanıyor. Kur'an'da da zikredilen (Kamer Sûresi/1) bu mucize Habib bin Malik'in başını çektiği bir gurup müşrikin Hz. Peygamber'den mucize istemesi üzerine zuhur etmişti. Mehtaplı bir geceydi ve ay, Hz. Peygamber'in işareti üzerine ikiye yarıldı. Birbirinden uzaklaşan iki parça bir müddet bu hâl üzere kaldıktan sonra tekrar bir araya geldiler. Karaçelebizade bir davanın isbatı için iki şahit gerekmesinden hareketle bu iki parçayı Hz. Peygamber'in iddiasında haklılığının şahitleri olarak niteliyor.

İki şakk etti gökteki ayı/İki şahitle etti davayı. Bilindiği gibi güneş ve ay sevgilinin benzetme unsurlarındandır. Bunlar arasında güneş hakikat olarak da istiare olarak da üstündür. Zatî de yukarıdaki mucizeden hareketle ayın ikiye yarılmasını güneş karşısındaki hayret ve kıskançlığa bağlıyor. Şair ay ve aye kelimeleri arasında da nakıs cinas yapıyor.

Menzil-i târ-i duâveş mâverâ-yı nüh siper/ Kadrinin arş-ı muallâdan muallâ payesi.

Ey kadri kıymeti yüce Peygamber.. Samimi dualar bir ok gibi semaya doğru yükselir ve dokuz gök tabakasını aşarak Hakk'ın huzuruna vâsıl olur. Dokuz gök isterse iç içe geçmiş şekilleriyle dokuz kalkan olsun ne çıkar. Dua okunun delmediği kalkan mı var? Dokuz göğün ardı levh-i mahfuzun ve ilahî takdirin zuhur yeridir. Senin değer de oralara kadar ulaşır ve arşın ötesine uzanır.

Kur'an-ı Kerim'de göğün yedi tabakasından bahsedilmesine karşı şairler Batlamyus'un dokuzlu sistemini benimsemişler ve sanatlarını bu sisteme bina etmişlerdir. Bu sisteme göre gökyüzü ortadan kesilen bir soğan manzarası arz eder. Birbirini örten sekiz feleğin üzerinde yıldızlardan hâli bir tabaka olan arş-ı âlâ mevcuttur. Bu dokuz felek, şekil itibarıyla dokuz kalkanı

veya siperi de andırır. Diğer taraftan ah da keskin bir oka benzetildiği cihetle bu iki teŖbih birbirini tamamlar. Allah'ın zat âlemi ve duaların kabul merkezi bu dokuz feleğin ardındadır. Hz. Peygamber de değeri, Ŗfaatinin ve nazının geğerliliğiyle baŖka hiç kimsenin olmadığı kadar Hakk'a yakındır; tıpkı dualar gibi O'nun huzurundadır. Diğer taraftan O bazı tartıŖmalı hadislere nazaran yaratılıŖı bakımından ilktir ve aŖađıya doğru tenezzül eden ilahî kudretin baŖlangıç noktasıdır. Ŗairin ifade-lerini bu yaygın anlayıŖla da irtibatlandırmak mümkündür.

Evvel ü âhir nazîrin yok senin zâtın durur/Hatm-i cümle enbiyâ kevn ü mekânın mâyesi.

Ey hatemü'l-enbiya.. Hz. Âdem'den beri süzüle süzüle gelen insanlık sende kemal buldu. Senin geçmiŖte bir benzerin olmadığı gibi gelecekte de olmayacak. Biten bir Ŗeyin altına mühür vurulur. Sen de peygamberler kafilesinin bitiŖ mührüsün. Aynı zamanda bu varlık âlemi mevcudiyetini sana borçludur. Zira her yaratılmıŖın varlık sebebi sensin.

Ŗair, sufilerin çok kullandığı “levlake levlake...” (Sen olmasaydın bu âlemi yaratmazdım.) kutsi hadisine telmihte bulunuyor. Bazıları bu ibarenin lafzen mevzu ancak benzer hadisler dolayısıyla mânâ bakımından doğru olduğunu söylemişlerdir. Bu mânâyâ göre bütün âlem Hz. Peygamber'in varlığı için var olmuŖtur. Bu bakımdan o, kainat ağacının çekirdeği ve varlık teknesinin mayasıdır. Bu fikir birçok Ŗaire ilham kaynağı olmuŖtur: “Vücuda gelmeŖe o nûr-ı azam/Ademde kalır idi cümle âlem.” (Zarifi) “On sekiz bin âlemi icaddan maksud-ı Hak/Nasa ancak arz-ı Ŗan u itibarındır senin.” (Ŗeref Hanım)

Bu maya oluŖ, diğer bir yolla da Hakikat-i Muhammediye anlayıŖına bağlıdır. Sufiyane anlayıŖa göre her varlığın biri Hakk'a diğer kendisine bakan iki yüzü vardır. Bunlardan ilki kadim, ikincisi ise hadis ve mahluktur. Kadim olan yön her

varlığın Allah'ın ezeli ilminde mevcut olmasıyladır. Daha sonra bu bilgi şekle, buuda dökülerek (taayyün) nesnel âleme iner ki bu aşama varlığın fâni tarafıdır. Allah'ın ilminde ilk taayyün eden varlık ise Hz. Peygamber'dir. Allah önce onun nurunu ve daha sonra o nurdan her şeyi var etmiştir. Bu bakımdan Hz. Peygamber cisimleşmeden önceki varlığı, yani zatı ile bütün varlıkların aslı hükmündedir. Bu husus, tartışmalı iki hadis-i şerifte: “Âdem henüz su ile çamur arasında iken ben peygamberdim.” ve: “Allah'ın ilk yarattığı şey benim nurumdur.” şeklinde ifade edilmiştir. Ahmet Remzi Dede, aynı fikri şu beyitle ortaya koyuyor: “Adem ki henüz tin idi umman arasında/İsmin okudu Sûre-i Rahman arasında.”

Der görenler sen meh-i bedrin münevver hüsünü/Süt yerine nur emzirmiş meğer kim dâyesi.

Ey küfür karanlığını iman nuruna tebdil eden! Sen bu vasfınla ve eksiksiz güzelliğinle dolunaya benzersin. Sana nasıl ayın on dördü demeyeyim.. Değil mi ki Hak Teala sana ebced değeri 14 olan Taha kelimesiyle hitap etti. Senin bir adın da nurdur. Ve yine Kur'an-ı Mübin'de kamer de “münir” olarak nitelenmiştir. (Furkan Sûresi/61) Bu cihetle de sen dolunayla özdeşsin. Senin o nurlu güzelliğini görenler şaşırır da şöyle der: “Herhâlde dadısı buna süt yerine nur emzirmiş.”

Diğer beyitlerde bahsi geçen gökyüzü tasarımına göre yukarıdan aşağıya yedi gök tabakasının her birinde birer gezegen bulunmaktadır. Bunların sonuncusu ve dünyaya en yakın olanı aydır. Bu noktada ayla ilgili diğer benzetmeler ve yorumlar devreye girer. Bilindiği gibi ay, Hz. Peygamber'in remzidir. Son oluş, birinin Allah ile kullar arasında ilahi beyana aracılık etmesi, diğerinin de güneşin ışığını dünyaya aktarması; birinin gece diğerinin küfür ve cehalet karanlığını aydınlatması, keza ayın rengi ve maddeler arasında temsil ettiği süt vs. böyle bir özdeşleştirmeye imkân sağlamıştır..

Diğer taraftan bu benzerlik zinciri sudur nazariyesi ile de desteklenmiştir. Bu nazariyeye göre ilahî irade yukarıdan aşağıya doğru bu seyyarelere intikal ede ede aya kadar iner ve akış orada durur. Bu sebeple Hz. Peygamber'in insanlığın kaderine hâkim olduğu son dönem-ahir-zaman-aynı zamanda devr-i kamer adıyla anılır. Diğer taraftan kamerle süt arasında da ilgi vardır. Çünkü bu folklorik inanışa göre söz konusu yedi gezegenin her biri insanı bir dönemde besler, büyütür ona dadılık eder. Okul çağından önceki çocukların dadısı aydır. Ne var ki herkese süt emziren ay dadısı, kendisi de nurlu olduğu gibi bir adı da nur olan Hz. Peygamber'e süt yerine nur emzirmektedir. Böylece beyitte ay hem güzelliğiyle çocuğu, hem de terbiyecisi olmasđ bakımından dadıyı temsil etmekte.

Ahiret bâzârına vardıkta eyler fâide/Nakd-i aşkındır anın kim serverâ sermâyesi.

Ey ahiret yurdunun başbuğu! Herkes o pazara bir şeyler götürür; elindeki avucundakini ortaya kor. Orada amel akçe-si verilir, cennet ve cemal satın alınır. Ne var ki herkesin en řanslısđ, oraya senin aşkınlı gelendir. Zira en geçerli akçe senin muhabbetindir.

Cennete girmenin aslî řartđ imandır. Hz. Peygamber'i sevmeyen de iman etmiş sayılamaz. şairin çok açık olmasa da bu mealdeki bazı hadis-i şeriflere telmihte bulunduğunu tahmin edebiliriz. Sevginin merkezi kalptir. Paraya padişah adı veya imzasđ basıldığı gibi kimin kalp sikkesine de 'Resl'n sevgisi basılmışsa o akeyle şefaate nail olur ve istediğini elde eder.

Bâğ-ı cennette ümidim bu Huda'dan Zâti'yi/Cümle müminlerle sen servin ide hem-sayesi.

Ey yüce serv! Hak'tan dileğim şudur; cennet bahçesinde inananlar, öbek öbek glgen altına toplanıp mübarek huzurunda buluştuklarında ben de onların arasında bulunayım.

Hız. Peygamber'in gölgesinden kasıt onun şefaaidir. Şefa-at ise kıyamet gününde, mahşer meydanında olur. Müminler orada Hz. Peygamber'in livaül-hamd adı verilen şefaaf bayrağı altında toplanacaklardır. Ancak şair gölgeyi hesap-kitabın bit-tiği, herkesin yerini bulduğu ahirete taşıyor. Müminler orada yüce Peygamber'in huzurunda toplanacak, onun sohbetiyle müşerref olacaklardır. Muhtelif hadislerde müminlerin gölgesi altında toplanacağı cennet ağacı Tuba'dan bahsedilir. Burada Hz. Peygamber, manevi gölgesi cihetiyle söz konusu ağaçla özdeşleştirilmiş benziyor.

İbn-i Kemal: (1468-1534)

Asıl adı; Şemseddin Ahmed'dir. Fatih devrinden beri önemli görevler üstlenmiş bir ailenin asker oğludur. Ancak tarihin siyasi bakımdan mühim bir başarısını kaydetmediği buna mukabil ilim ve sanat hamii olarak temayüz eden II. Beyazıt, devrinin umumi havası bu yaşı geçkin askeri ilme yönlendirmiştir. Bu sıra dışı ilim âşığı'nın gayreti daha sonra birçok menkıbeye de konu teşkil edecektir. Kısa sürede hızla yükselerek padişahın gözde tarihçileri arasında yer alan İbn-i Kemal'in yıldızını parlatan fırsatlardan biri de Çaldıran Seferi olmuştur. Şiirle savaşmanın cevazına dair risalesi sadece İran Seferi'ne çıkan Yavuz'un yolunu açmakla kalmamış, mezhep mücadeleleri sırasında tarih boyunca Sünniliğin referanslarından biri hâline gelmiştir. Bu eski asker, ilimdeki bu parlak başarısının ödülü olarak, ölümüne kadar şeyhülislam olarak kalmıştır. İbn-i Kemal -yahut eserleri hakkında bir bibliyografya hazırlayan Atsız'ın tercihiyle- Kemal Paşaoğlu, o kadar çok konuda o kadar çok eser yazmış ki bütün bunların listesi bile neredeyse bir kitap teşkil ediyor. Günümüzde şiir, toplumun neredeyse yadırgadığı ve abes bulduğu bir meşguliyet. Oysa nazmın tahtta olduğu Osmanlı dönemi boyunca şiir, padişahın şeyhülislama, simitçiden börekçiye kadar her kesimden insanın ortak meşguliyeti. Şeyhülislam şairimiz, şiirdeki kudreti bakımından da birçok meslekdaşı arasında şüphesiz ki en ön sıralarda. Onun kendisine

mahsus özelliklerinden birisi de edebiyatımızın mahlas kullanmayan birkaç şairi arasında yer almasıdır. Aşağıdaki gazeli birçok şair için, şiirin nasıl bir zihin oyunundan ibaret olduğunu göstermesi bakımından da dikkate değerdir.

Gazel

Gülşende ki düştü suya berg-i gül-i ra'nâ
Ma'sûk ile âşık yüzüdür gözgüde gûyâ

Öykünmeye tuğrasına sen Hüsrev-i hüsnün
Menşûr-ı felekde görünen gurre-i garrâ

Hatt-ı lebi nakşıyla nigârın kaşî resmi
Menşûr-ı cemâle biri mühr ü biri tuğrâ

Yazdıkdâ yüzün mushafını kâtib-i takdir
Şânımda benim eyledi aşk âyetin imlâ

Zülfün gamı gönlümü belin fikrine saldı
Gör kim ne hayâle biragupdur anı sevda

Zâhid ne bilir aslını îmân ile küfrün
Akdan karayı fark edemez dîde-i a'mâ

Şerh

Gülşende ki düştü suya berg-i gül-i ra'nâ/Ma'sûk ile âşık yüzüdür gözgüde gûyâ. *Gül bahçesinde suya düşen gül-i ranâ yaprağı, âşık ile maşuğun aynaya yansıyan yüzlerini andırmada.*

Arapçada büsbütün farklı kullanılan rana kelimesi dilimizde "güzel" mânâsına gelmektedir. Ancak bu kelime gül ile

birlikte geçiyorsa; yarısı kırmızı yarısı sarı olan makbul bir gül çeşidini ifâde eder ki burada da kastedilen budur. Şair, bir gül bahçesi tablosu çiziyor; bu bahçede rana gülünün yaprağı suya düşmüştür. Eski bahçelerinde her gül dizisinin dibinde onları sulamak üzere açılmış bir su arkı -cetveli- mevcut idi. Bu durum şairlerin sık sık suya düşen yaprak motifini kullanmalarını sağlar. Söz gelimi Bakî meşhur hazan gazelinde sonbaharda dökülen sarı yaprakları sürükleyen arktaki suları bir altın ırmağına benzetiyor. Yapraklarını dökmüş olan fakir ağaçlar ayaklarını yalayarak geçen bu servetten yardım dilenmekte: “Her yaneden ağağına altın akıp gelir/Eşcar-ı bağ himmet umar cuybardan.”

Eldeki beyitte de yukarıdakine benzer bir manzara söz konusu. Bir gül yaprağı, altından akan suya düşüyor. Ancak buradaki düşme filini gerçek mânâda alabileceğimiz gibi -ikinci mısra dikkate alınınca- aksin, görüntünün düşmesi şeklinde anlamak da mümkün. İşte bu sudaki gül yaprağı -yahut görüntüsü- aynadaki âşık ve maşuk görüntüsünü andırır. Zira gül-i rana şiirimizde âşıkla sevgiliyi birlikte temsil eder. Gülün sarısı âşığın sarı benzini, kırmızısı ise âşığına karşı lâkayt ve dertsiz olan sevgilinin kanlı canlı çehresini temsil eder. Dolayısıyla iki çehre bir gül yaprağında bir araya geliyor ve önlerinden akan ayna hükmündeki suya birlikte bakıyorlar. Acaba şair bu tabloyla ne demek istiyor? Zannımızca şair gül-i rananın şiirimizdeki sembolik anlamına bir gönderme yapmakta. Tasavvufî aşk anlayışına göre âşık ve sevgilinin iki oluşu vehmidir. Kara Fazlî'nin meşhur mısralarıyla ifade edecek olursak hadise şundan ibarettir: “Cilve kıldın cemal-i hûbandan/Zâhir ettin cemalini andan/Çeşm-i âşıktan oldun ey zâhir/Yine kendi cemaline nâzır.” Yani hakikatte tek ve mutlak bir varlık vardır ve âşıkla sevgili bu varlığın kendi güzelliğine duyduğu alakanın tezahürlerinden ibarettir. Fenâ derecelerini tırmanan âşık aşkın bir derecesinden sonra kendisinin sev-

giliden ayrı olmadığını idrak eder. Tıpkı Mecnun'un kendisini Leyla'dan ayrı görmemesi ve: "Ger men men isem kimsin sen ey yâr/Ger sen sen isen kimem men-i zâr." demesi gibi. Hâsılı şair, âşık ve sevgilinin gerçekte bir oluşu ve ayrılık kabul etmeyişiği gül-i rana ile somutlaştırarak nesnel bir gerçeklik kazandırmış oluyor. İki mısradaki mânâ bakımından örtüşen unsurlar arasında müşevveş bir leff ü neşr mevcuttur. "Âşık" ve "mâşuk" arasında iştikak olduğu gibi yüz ile gözgü kelimesinin ilk cüzü (göz) arasında da tenasüp söz konusu.

Öykünmeye tuğrasına sen Hüsrev-i hüsnün/Menşûr-ı felekde görünen gurre-i garâ. *Ey güzeller şabı olan sevgili. Felek fermânının parlak hilâli, boş yere senin tuğrana özenip onunla yarışmaya kalkmasın.*

Sevgili, güzelliğiyle diğer güzellere nisbetle padişah konumundadır. Sevgili mademki padişaktır, her padişah gibi onun da şahlıkla ilgili alametleri olması icap eder. Şahların, hükmetme vâsıtası olarak fermanları ve bunların üzerinde de tuğraları bulunur. Ya sevgili padişahı, onun fermanı ve tuğrası nerede? Şair sevgilinin yüzünü hem âşıklara hükmetme aracı hem de şekil itibarıyla bir safha olduğu için fermana benzetiyor; kaşlarını da hem bulunduğu yer -malum, tuğra daima fermanın tepesinde- hem de şekil bakımından tuğraya. Bu sistemi kuran şair, daha sonra benzetme zincirini bir basamak daha genişleterek bir mukayeseye giriyor. Bu yeni adımda gökyüzü yahut felek -eski ilm-i tencime göre- insanların kaderine tesiri bakımından bir manevi hükümdar konumunda. Diğer taraftan felek sathıyla bir fermana da benzer; tuğrası da yeni doğmuş hilal. Ancak göğün tuğrası olan hilâl, yeryüzünün tuğrası olan sevgilinin kaşına boş yere özenmemeli, ona denk olamayacağını bilmelidir. Gerek halk, gerekse klasik edebiyatımızda kaşın hilâle benzetilmesi yaygın bir teşbihtir; lakin burada mübalağa ile kaş hilale üstün tutulmakta.

Hatt-ı lebi nakşıyla nigârın kaşı resmi/Menşûr-ı cemâle biri mühr ü biri tuğrâ. *Sevgilinin dudak çizgileri ve kaşının şekline gelince.. Bunların biri o güzellik berâtının mübrüü, diğeri ise tuğrası.*

Hatt, çizgi ve yazı mânâsına da gelir. Yüzde ve dudak kenarında biten ayva tüyelerine de yazıyı andırdığı cihetle hatt denilir. Kelime beyitte, bütün bu mânâlar hatıra gelecek şekilde kullanılmıştır. Sevgilinin yüzündeki güzellik unsurları dudak ve kaştır. Yukarıdaki beyitte de kullanıldığı üzere, yüz -ayva tüyelerinin yazıya benzemesi cihetiyle- yazılı bir safhaya, menşura benzetiliyor. “Menşur” berat demektir; berat bir şeyin gerçekliğini ispat eder. Beratın sultana ait oluşu da üzerindeki mühür ve tuğra ile sabit olur. Sevgili yüzündeki dudak çizgileri (yahut çizgi hâlindeki tüyeler) mühüre, kaş ise tuğraya tekabül etmekte.. Burada bir şeyin gerçekliğini ispat için berat verilme hadisesine telmihte bulunulmakta ve sevgilinin yüzü de kendi güzelliğinin beratı hükmüne geçmekte. Kaşın niçin tuğra olduğu yukarıda geçmişti. Dudak da mazmun sisteminde hem şekliyle -beyzî oluşu ve mühür yazılarının yerini tutan tüyelerle- hem de fonksiyonuyla mühre karşılık gelmektedir. “Mühür kimdeyse Süleyman oldur” ifadesine uygun olarak mühür sultanın gücünü temsil eder. Sevgilinin hükümranlık âlameti de dudağıdır. Zira o dudaktan çıkan bir söz âşığı ya öldürür, ya diriltir -aşk mesnevilerine göre- eski cemiyetde sevgili doğrudan görülemediği için âşık çok zaman onun mektubu yahut resmi ile iktifa ederdi. Beyitte yer alan hat, nakış, resim, cemâl kelimeleri hem birbirleriyle hem de uzak bir çağrışım olarak bu hâdise ile irtibatlı olarak kullanılmışa benziyor.

Yazdıkdâ yüzün mushafını kâtib-i takdir/Şânımda benim eyledi aşk âyetin imlâ. *Takdir kâtibi senin yüzünün mushafını yazdığında, benim hakkımda da aşk âyetini imlâ etmiş.*

“Kâtib-i takdir” Allah’tır. O, ezelden ebede kadar olacak şeyleri yazmıştır ki buna kader veya takdir diyoruz; dolayısıyla

kader ile yazı arasında bu bakımdan bir münâsebet vardır. Halk arasında kadere yazgı veya alın yazısı denmesi de bu ilgi dolayısıyladır. Beri taraftan insan yüzü, Hurufilerden itibaren Mus-haf'a yani Kur'an-ı Kerim'e benzetilmiştir. 13. yüzyılda Esterebadlı Fazlullah Hurufi (-1393) tarafından kurulan bu zorlama sistemin esası harflerin mevcut her şeyin aslı olduğu inancından ibarettir. Buna göre kainatta her şey bir harfe tekabül eder. Eş-ref-i mahlûk olan insan ise bütün harfleri kendisinde toplamıştır. Diğer bir ifadeyle 28 harf ile yazılmış olan Kur'an-ı Kerim'e uygun olarak Kur'an-ı natık (konuşan Kur'an) olan insan yüzünde de -bu harflere tekabül eden- 28 hat vardır ki hesabı şudur: Kız yahut erkek dünyaya gelen her çocukta; 1 saç, 2 kaş, 4 kir-pik olmak üzere 7 kıl mevcuttur. Ergenlik devrinde erkeklerde meydana gelen 2 bıyık, 2 burun hattı ve 1 çene altı hattı ile bu sayı 14'e ulaşır. Her hat'ın bulunduğu mahallin de hesaba katılmasıyla sayı 28'e baliğ olur ki Arap alfabesinde de harf adedi budur. Böylece insan yüzü 28 harfle yazılmış bir kitap olmakta. Bunun içindir ki şair; "Allah senin yüzünü yarattığında" demiyor, "yazdığında" diyor. Ancak İbn-i Kemâl gibi bir Osmanlı şeyhülislâmının Hurufiliğe meyli olamayacağı aşikâr olduğuna göre, buradaki ifadelerin, bir inancı dile getirmekten ziyade sanat gösterme arzusunun eseri olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim Hurufilere ait tevillerin, bu batınî mezhebin (yahut dinin) tarihe karışmasından sonra da klasik edebiyatımızda teşbih unsuru olarak yaygın şekilde kullanıldığı malumdur. Biz tekrar asıl konuya dönecek olursak şair, sevgiliye; "Seni böyle güzel yaratan, benim hakkımda da ezelden sana âşık olmayı takdir etmiş." diyor. Bu ifadeyle şair aşkının bu gün başlayıp yarın sona erecek gelgeç bir duygu olmaktan öte ilahî takdirle gerçekleşen köklü ve ulvi bir mahiyete sahip olduğunu belirtmek istemekte. İnsan ayetle sabit bir hükme nasıl karşı koyabilir? Dolayısıyla aşk bir seçim olmaktan öte bir kader hâline gelmiş oluyor. Acaba şair

aşk ayeti ifadesiyle Kur'an-ı Kerim'in herhangi bir sûre veya ayetine telmihte mi bulunmaktadır? Kesin olmamakla birlikte *aşk ayeti*yle Yusuf Sûresi'ne bir telmihte bulunulduğunu düşünmek de mümkün. Bilindiği gibi klasik şiirimizde güzelliği cihetiyle Hz.Yusuf sevgiliyi Hz.Yakup ise âşığı temsil etmektedir. İkinci mısradaki *şan* ve *imlâ* kelimeleri ikinci mânâları ile de "huy" ve "doldurmak" demektir. Buna göre mısrayı: "Benim yaratılışım aşkla karılmıştır." şeklinde çevirmek de mümkündür. İnsan yüzü, Hurufî benzetmelerinden sarf-ı nazar Allah'ın cemâline bir nişan, bir delildir ki "ayet" tabirinin zaten bir mânâsı da budur. Beyitteki kelimeler oldukça sık bir doku ile birbirine bağlanmış ve yazmak, mushaf, katib, ayet ve imla kelimeleri ile müraat-ı nazîr yapılmıştır.

Zülfün gamı gönlümü belin fikrine saldı/Gör kim ne hayâle bıragupdur anı sevda. *Saçımın derdi, gönlümü şimdi de belinin bevesine düşürdü. Bu sevda, onu ne hayallere sürüklüyor, gör bak!*

Eski şiirimizde saçla gönül arasında sıkı bir irtibat vardır. Âşığın gönlü çok zaman sevgilinin saçlarında yuva yapan bir kuşa benzetilir. Bu babta Fuzûlî'nin şu meşhur beytini hatırlayabiliriz: "Âşyan-ı murg-ı dil zülf-i perişânındadır/Kanda olsam ey peri gönlüm senin yanındadır."

Diğer taraftan klasik tasavvura göre saç birçok cihetten gam alametidir. Mesela, tel adedince âşığın gönlünü parçalaması; siyahlığından ötürü üzüntü vermesi bu kabildendir. Keza, zülf vahdeti ve nuru temsil eden yanağı kapattığı için kâfir vasfını da haizdir. Beytimizde de zülfün kapatması yüzünden yanağa ulaşmaktan ümidi kesen gönül, aslı olduğu tellerin ucunda sarkarak sevgilinin beline vâsıl olmak ona sarılmak ister. Buradaki nükteyi anlamak için divan şiirindeki ideal saç tipinin bele ve bazen topuğa kadar uzanan saç olduğunu bilmek gerekir. Ne var ki gönlün bu isteği 'hayal-i muhâl'dir. Zira, ideal sevgilinin beli görülemeyecek kadar incedir, âdeta bir hayaldir. Bir hayal nasıl

kucaklanabilir ki! Peki ama aşığı bu olmayacak hayale düşüren nedir? Sevda! Zira sevda aklı bertaraf ettiği için bu duyguya kapılanlar neyin mümkün, neyin mümkün olmadığını ayıramazlar.. Beri taraftan, sevda kelimesi “siyah” mânâsıyla saç ifade edecek şekilde tevriyeli kullanılmıştır. Böylece gönül sevdaya/saça düşmekte, saç da onu bele doğru salmakta/uzatmaktadır.

Zâhid ne bilir aslını îmân ile küfrün/Akdan karayı fark edemez dîde-i a'mâ. *Ham sofu, imân ile küfrün aslını nereden bilecek? Kör göz aktan karayı seçebilir mi hiç!*

Klasik şiirin mezmum tiplerinden olan zahidin gözü şekle, zahire bağlanmıştır. Bundan dolayı o ne imanın, ne de küfrün aslını, esasını bilmez. Renkler arasında en kolay ayrılabilen iki temel renk siyahla beyazdır. Bu iki rengi ayıramayana kör demek caizdir. İman nur oluşuyla beyaz, küfür ise kara olarak düşünülür. İman ve küfrün aslını bilemeyen zahit bu hâliyle aktan karayı ayıramayan bir kör gibidir. Bu siyah beyaz tezdı ile bir evvelki beyitte geçen saç ve yüzün kastedildiğini düşünebiliriz. Zira örtmek, gizlemek, mânâsına da gelmekte olan *küfr*, yüzü örten saçın özelliğidir. Esasen saçın, renk ve kesret cihetiyle küfrü temsil ettiğine yukarda temas etmiştik.. Yüz ise keza “ayet” idi. Zahid, sevgili yüzüne bakmayı mübah görmemekte, onu günah saymaktadır. Oysa sufiyane telakkiye göre bütün güzelliklerin sahibi birdir, güzeller o güzelliğin aksettiği aynalar hükmündedir. Bu durumda asıl sahibini görme şartıyla güzel çehreye alaka duymakta beis yoktur. Netice olarak zahid bu işin aslını kavrayamamakta -saç ve yüzle temsil edilen- iman ile küfrün hakikatini seçememektedir. Bu itibarla da renk ayrımı yapamayan bir köre benzemektedir. Bu arada körlük ile ak ve kara arasındaki irtibata dikkat etmelidir. Ak veya kara inen göz kör olur, keza gözün kendisi beyaz, gören kısmı yani gözbebeği ise karadır. Böylece beyitte bu iki renkle yapılmış müşevveş bir leff ü neşr vardır.

Taşlıcalı Yahya Bey (.../1582)

Taşlıcalı Yahya Bey, sadece siyasi değil estetik başarılarla da büyük olan 16. asrın bereketli ortamında neşv ü nema bulmuş devşirme şairlerimizdendir. İdare ettiği milletlerin en kabiliyetli unsurlarını kendi kültürüne kazandırmasını bilen devrin yüksek idraki, bu Arnavut çocuğundan da Türk dilinin en kudretli şairlerinden birini çıkarmayı başarmıştır. O devirler İslam ahalesinin kendisi ve devletiyle barışık olduğu mutlu devirlermiş. Osmanlı ordusunun Yayabaşısı Yahya'da da bir yandan aslıyla övünme diğer yandan Osmanlı olmanın gururu yan yana, iç içedir. Kusursuz bir mükemmeliyet hangi devirde görülmüş. Muhteşem Kanuni'nin parlak asrını da şehzadelerin katli gölgeliyor. Büyük şair devrin ruhu ve sesi olabildir. Asker şair Yahya da, o cesur *Şehzade Mustafa Mersiyesi*'yle ordunun ve milletin feryadına tercüman olmuştur. Bu yüzden bugün biz onu divanından ve başarılı hamsesinden çok, bu güzel mersiyesiyle hatırlıyoruz. Ancak aşağıdaki raksan gazel de onun bu vadideki kabiliyeti hakkında bize bir fikir verecektir.

Gazel

Gelir mihmân-ı gam cânâ şeb-i firkat hücum eyler
Gönül zenbûr-veş inler ne bal eyler ne mum eyler

Cihanda rind odur uğratmayıp âlâm-ı dünyayı
Muvâfık yar ile bir kuşede def-i gumûm eyler

Hat-ı ruhsârının sevdâsın etse dil ba'îd olmaz
Biraz da Çin'i görsün çok zamandır seyr-i Rum eyler

Nice can vermeyim bûy-ı dil-âvizine dildârın
Müşerref eyledikçe bezmi tebşîr-i kudûm eyler

Taayyünden halas olur bu bezmin hemdemi Yahyâ
Habab-ı sağar-ı sahbâ gibi mahv-ı rûsum eyler

Şerh

Gelir mihmân-ı gam cânâ şeb-i firkat hücum eyler/Gönül zembûr-veş inler ne bal eyler ne mum eyler. *Gam gelip cana misafir olur, ayrılık gecesi hücumu geçer. Zavallı gönül eşek arısı gibi inler ama ortaya ne bal çıkar ne de mum.*

Beyitte klasik şiirde sık sık karşımıza çıkan bir gece tasviri söz konusudur. Hakikate de uygun olan bu tasvire göre günün bitimiyle birlikte hüccesine çekilen ve sevgiliden ayrılık derdiyle baş başa kalan âşığı iki hasım beklemektedir. Bunlardan biri -âşığın dertlerini arttırdığı için- hücum eden bir hasım gibi gösterilen gece, diğeri ise davetsiz konuk gibi çıkagelen ve cana çöreklenen gam misafiridir.

Şair, ilk elde bu şekilde anlaşılabilir olan birinci mısrayı farklı birkaç mânâyâ gelebilecek şekilde kuruyor. Nitekim, cânâ kelimesi ikinci anlamıyla okunduğu takdirde mısra şu anlamı kazanır: “Ey can, ey sevgili! Gam misafiri gelir, ayrılık gecesi hücumu geçer.” Keza cümle: “Ayrılık gecesinde gam misafiri gelir ve cana karşı hücumu geçer.” şeklinde anlaşılmaya da müsaittir. Ayrılık gecesinde dertlerin hücumuna uğrayan âşığın yapacağı

tek şey ağlayıp inlemektir. Ta gönülden gelen bu kesik kesik inleyişler ve hırıltılar bir nevi arı vızıltısını andırır. Ne var ki bu inlemeler -sevgili katında herhangi bir değer taşımadığı için- beyhude inlemelerdir. Yani sonuçta âşğın elde ettiği herhangi bir şey yoktur. Şair bu güçlü iniltileri ne bal ne de mum yapmayan, emeği gürültüden ibaret olan eşek arısının beyhude gayretine benzetiyor.

Yahya Bey, kelimelerin mısradaki kullanılmayan uzak anlamlarıyla da çeşitli sanatlar yapıyor. *Bal* kelimesi aynı zamanda gönül mânâsına geliyor ve böylece mısradaki *gönül* le iham-ı tenasüp yapılıyor. *Bal* ve *mum* kelimeleri bir araya gelince *balmumu* ortaya çıkar. Balmumu ise gece aydınlatmada kullanılan mumun hammaddesidir. Normalde gece yalnız kalan âşğın arkadaşı kendisi gibi eriyip duran mumdur. Ancak burada âşğın böyle bir arkadaştan da mahrum olduğu anlaşılmalıdır.

Cihanda rind odur uğratmayıp âlâm-ı dünyayı/Muvâfık yâr ile bir kuşede def-i gumûm eyler. *Bu dünyada rind ona derler ki yanına dünya elemelerini uğratmayıp uygun bir sevgili bulur ve bir köşeye çekilip gamlarından kurtulur.*

Beyitte divan şiirinde çok tekrar edilmiş bir mevzu ile karşı karşıyayız. Şair birçok meslektaşı gibi hayatın gayesini -zahirî mânâya göre- zevk ü safada buluyor. Dertleri yanına uğratmamanın en iyi yolu ayş u işrettir. Bu ise rindlik mesleğidir. Bu meyanda çok bilinen, bir başka beyti, Ziya Paşa'nın şu beyitini hatırlayabiliriz: "İç bade güzel sev var ise akl u şuurun/Dünya var imiş ya ki yoğ olmuş ne umurun."

Şiirimizde Rind Tipinin Oluşumu: Şiirimizdeki tasvire göre rind, meyhane köşesini mesken tutmuş, dinin vecibelerinden kendini soyutlamış; indinde iyi ve kötü farkı kalmamış bir tipin adıdır. Aslında dinen mezmum olan bu tip şiir dilinde muhtelif tefsiratla bir araya gelerek zaman içerisinde olumlu

bir anlam kazanmıştır. Esasen klasik şiir dilinin dikkat çekici bir özelliği kendine mahsus bir dille konuşmasıdır. Bu dille birçok kelime bilinen anlamı dışında -mecaz olarak- kullanılmaktadır. Söz gelimi, esas itibarıyla dinî kültürün hâkim olduğu bir toplumda şairlerin içkiden başını kaldıramaz birer rind rolünü benimsemesi, dinî anlamda cezayı mucib birçok fiili işler görünmesi neyle açıklanabilir? Bağdatlı Ruhi'nin ifadesiyle: "Ben kimim bir rind-i şeyda meskenim meyhanedir/Duhter-i rez mahremimdir hemdemim peymanedir." tavrı neyin sonucudur? Bütün bu soruların cevabını klasik şiirin düşünce ve terminoloji bakımından tâbi olduğu Fars şiiri tarihinde aramak gerekmektedir. Bu konuda oldukça kapsamlı bir çalışması bulunan Pürcevadi eserinde (Can Esintisi, İnsan Yayınları 1998) Fars şiir dilinin oluşumu hakkında dikkate değer tespitlerde bulunmaktadır. Ona göre şarabın aşk anlamına kullanıldığına dair bilinen en eski örnek Bayezid-i Bistami'ye aittir. 11. yüzyılda sekr ve şarap kelimelerinin yerine Farsça karşılıkları geçti. Artık "bezm-i elest/ezeli misak" şarap ve dünyada bunu unutmaya ise "humar" olarak anıldı. İlk örneklerde kelime benzetilen unsurla birlikte kullanılıyordu; *zevk şarabı*, *gurur şarabı*, *yokluk şarabı* vs. Bilahere bu teşbih istiareye dönmüş ve aşk yerine doğrudan doğruya şarap kelimesi kullanılmaya başlamıştır. F. Irakî'nin Reşfü'l-elfaz fı Keşfü'l-elfaz'ına göre; yeni başlayanların aşkına bade, orta hâllilerinkine mey, en güçlü olanlarınkine ise şarap denir. (Pürcevadi, 187-93) Peki okuyucu şairin bunları ne anlamda söylediğini irdelemeli midir? Yazara göre hayır. Zira, şiir dili ihbarî bir dil değildir, bu tabirlerin hiçbirisi zorunlu olarak tek anlama delalet etmez. Her tabir istiare yoluyla taşıdığı anlamın dışında kullanılabilir. Nitekim aynı anlayışı Aynu'l-kudat Hemedani şöyle ifade eder: "*Delikanlı! Bu şiirleri bir ayna bil. Bilesin ki aynanın kendi yüzü yoktur. Fakat ona kim*

bakarsa kendi yüzünü görebilir. Aynı şekilde bilesin ki şiirin kendisinde hiç anlam yoktur. Fakat herkes ondan kendi çağına geçer akçesini ve işinin kemalini görebilir. « Şiirin şairinin kastettiği anlamı vardır ve başkaları kendileri başka anlamlar yükliyorlar » dersin bu, bir kimsenin; aynanın yüzü ayna ustasının yüzüdür, demesine benzer.» (Pürcevadi, 135-145)

Şiirde âşığın daima bir rind kılığında tasviri ve ona rakib olan zahidin yerilmesi dikkat çekicidir. Burada şiir dilinin özelliği olarak kelimelerin gündelik anlamlarından taşırılmasının yeni bir örneği karşımızdayız. Rind ve divane kelimeleri günlük dilde olumsuz iken şiir dilinde niçin olumlu hâle gelmiştir? Pürcevadi bunu şöyle izah ediyor: “*Hem doğal dilde hem de şiir dilinde kelimelere değer biçme ölçütü din ile dinî ve ahlakî hükümler olmakla birlikte, şairin kendi kelimelerine verdiği değer ile toplumun örf olarak bu kelimelere verdikleri değer arasında fark vardır. Yazara göre; Hafız’ın şiirlerinde -işe vakıf olmayanların sandığı gibi- rind kavramının gündelik dildeki anlamda kullandığının sanılmasıdır. Oysa ondaki rind olumlu bir kelimedir. Acaba rindin hangi olumlu vasıfları bu tipin makbul bir tip hâline gelmesini sağlamıştır? Aynı şekilde dinen makbul olan zahidlik kavramı, şair nezdinde, niçin sevimsizdir? Yazar bu konuyu biraz geriden alarak şu açıklamayı yapıyor; zahid tipini ilk ele alanlardan zühdi tasavvuf cereyanı mensuplarından Şakik-i Belhi, bu tipi dünya ile ilgisini kesmesi ve cenneti arzulaması bakımından olumlu bulur. Fakat tasavvuf anlayışının zaman içinde değişmesiyle bu arzu makbul olmaktan çıkar. Rind sufinin bakış açısında cennete bağlılık da makbul değildir. Zira rindin amacı tektir. Zahid cenneti amelinin karşılığı sanır, oysa rind bunun ilahî bir ihsan olduğunun bilincindedir ve bu sebeple amelsizdir. Burada eleştirilen dinî amel değil onun zahid tarafından kabul edilışıdir. Aslında Hafız’ın çokca kullandığı*

rind kelimesi daha evvelkilerde başka kelimelerle mevcuttur. Yazara göre rind tipi, ilk olarak Attar'ın şiirinde divane ismiyle ortaya çıkar. O divaneyi şöyle tarif ediyor: “*Divane ise aklî düşünüşü ve Yunan felsefesini aşarak aşk alanına adımını atan ve kalbî düşünüş yoluyla varlık âleminin bakikatlerini keşfeden kimsedir.*” (Pürcevadi,42) Attar'dan önce Nişaburî, *Ukalu'l-Mecanin* isimli eserinde divanelerle ilgili hikâyeler yazar. Ancak bunlar gerçek divanelerdir. Attar'ın bilge divaneleri halk ve toplumdan daha yüksek bir konumdadırlar. Buna göre halkın aklı gündelik akıldır, divane ise insan ruhu ve canı konumundadır, hâdiselerin ardındaki hikmeti görür. Divanenin ikinci olumlu vasfı “azadelik dersi” vermesidir. O tam anlamıyla hürdür, maddî ve dünyevî ilgi ve bağlardan kurtulmuştur; ne geçmiş ne de gelecek endişesindedir. Azade tek şey düşünür: Allah. Divane aynı zamanda toplumsal tenkit işlevini de yerine getirir; o deli ağzıyla gurur ve bencilliği yerer. Divanenin tenkitçiliği, kınanmayı ve halktan ayrılmayı beraberinde getirir. Ama zaten sufinin Hakk'a vuslatı için bu tefrid gereklidir. Böylece melamet de rind için olumlu bir vasf hâline gelir. Divanenin bir görevi de din satıcısı olan zahitleri uyarmaktır. Bu noktada rind-zahit ikiliği doğar. Bu olumlu tarafları yanında divanelerin amelsiz oluşları bir kusurdur. Fakat: “*Divaneler akıldan yoksun olmaları nedeniyle şeriat hükmünün dışında kalmışlardır ve yükümlülük onlardan düşmüştür. Bu nedenle de onların yaptıkları şeriata aykırı işleri insanlar görmezden gelmekteydiler.*” (Pürcevadi, 76) Bu örneklerde de görüldüğü gibi kendi mânâ kozası içinde gelişen klasik Fars şiiri kelimelere yüklediği taze anlamlarla yeni bir kavram alanı ve mânâ dünyası vücuda getirmiştir. İşte Türk edebiyatı bu mirası devraldı. Türk şairleri de ister sufi olsun ister olmasınlar -Hafız'ın yaptığı gibi- kelimelerin çağrışımlarından da istifade ederek şiirlerinde her iki anlamı kullanmayı tercih etmişler-

dir. İstisnai olarak bazı şairler -mesela, şiirlerini ilahî ve beşerî aşka ait olmak üzere iki divanda toplayan Nakşî şairi Ahmed Nami- şiirlerini tefrik ihtiyacı duymuşlardır.

Bu izahlardan sonra tekrar beytimize dönecek olursak; zahirî mânâ örtüsünü kaldırabiliriz.. Hakiki rindin gayesi sadece Allah'tır. Onun "muvafık yâr"dan kastı da ancak O'dur. Zira baki sevgi için baki sevgili gerekir. Böyle bir sevginin ve sevgilinin doldurduğu gönülde gamdan kederden eser kalmaz. Şeyh Galib'in ifadesiyle: "*Âşkta keder neyler gam halk-ı cihanındır.*" Diğer taraftan âşıkların insanlardan uzak bir yerde başa kalmak istemeleri gibi gönlü Allah sevgisiyle dolu rind de gönlündeki sevgiliyle hemhâl olmak için uzleti ihtiyar eder. Hâsılı şairin hakiki rindi işte bu işin adamıdır.

Hat-ı ruhsârının sevdâsın etse dil ba'îd olmaz/Biraz da Çin'i görsün çok zamandır seyr-i Rum eyler. *Gönlün kendisini sevgilinin yanağındaki ayva tüyelerine kaptırması uzak ihtimal değil.. O ne zamandır Rum'u seyretmekte idi, şimdi biraz da Çin'i görsün.*

Rum dönem tabirince Anadolu'yu ve Anadolu insanını ifade eder. Bu ülkede yaşayan insanların beyaz tenli oluşu şiirde renklerle ilgili bazı sanatların yapılmasına imkân veriyor. Diğer taraftan ülke adı olan Çin kelimesi de birçok bakımdan koku ve renklerle ilintilidir. Söz gelimi misk Çin'de yetişen erkek ceylanın göbeğinden elde edilir. Yumruk büyüklüğünde bir ur olan bu misk torbası renk olarak koyu siyahtır. Beyitte anlatılmak istenen durum şudur: Gönül nice zaman sevgilinin parlak yanağını seyretmiştir. Şimdi o yanak ergenlik tüyleriyle örtülmektedir. Bu tüyler bazen olumlu karşılanır ve gönlü cezbeden güzellik unsuru olarak kabul edilir, bazen de âşığı soğutan ve uzaklaştıran olumsuz bir nitelik taşır. Beyitteki ifade önce olumlu tefsire tabi tutulursa; gönlün evvela Rum ile karşılanan beyaz yanağa daha sonra da Çin ile karşılanan bu

tüylere kapıldığı anlatılmış oluyor. Sevda kelimesi renk bakımından siyah anlamına gelir. Bu bakımdan tüyle bu kelime arasında da bir ilgi mevcuttur. Ancak yukarıda da belirtildiği üzere, ayva tüyleri daha ziyade olumsuz bir nitelik taşır. Âşık ondan kurtulmak ister. Bu mânâyâ göre yeniden okunacak olunursa beyitten serbest tercümeyle şu uzak mânâ zuhur eder: “*Gönül, yanak tüylerinin siyablığını baid etse (uzaklaştırırsa, uzaklaştırmak ve ondan kurtulmak istese) bu (uygun) olmaz. Zira nice zaman parlak yanağa baktı biraz da siyaba katlansın!*”

Burada *bat* ile birlikte anılan koku unsuru normalde saç hatıra getirir. Zira sevgilide renk ve koku özelliği bakımından ilk hatıra gelen güzellik unsuru saçtır. Çin; sözlük anlamıyla kıvrım demektir ve yanağa dökülen zülfün sıfatıdır. Böylece kelimenin uzak anlamıyla şair ihamda bulunuyor. Netice olarak renk atıfları bakımından Rum’la Çin arasında siyah/beyaz tezatı söz konusudur. Ahmet Paşa’nın, kelimelerin yukarıda anlatılan mânâlarını içinde barındıran güzel bir beytiyle bu bahsi kapatalım: “Çin-i zülfünden nigar el urdu nâgeh yüzüne/Dedi galib Rum’dan leşker çıkar Şam üstüne.”

Nice can vermeyim bûy-ı dil-âvizine dildârın/Müşerref eyledikçe bezmi tebşîr-i kudûm eyler. *Sevgilinin gönül çelen kokusuna nasıl can vermeyeyim ki meclisi şereflendirdikçe sevgilinin gelişini önceden müjdeler.*

Süründüğümüz kokunun gideceğimiz yere bizden önce varması tabiidir. Keza kokunun sürati keskinliğiyle orantılıdır. Klasik şiirdeki sevgilinin kokusu da keskinliği ve bolluğuyla *âlemi muattar edecek* bir seviyededir. İşte şair bu keskin kokuyu sahibinden tecrit ederek onu bir nevi postacı veya haberci mevkiine sokuyor. Bu haberci sabırsızlıkla beklenen sevgilinin gelişini meclise müjdeliyor. Müjdeciyeye müjde pahası vermek yaygın alışkanlıklardandır. Âşık da müjde mukabili

olarak canını vereceğini bildirmekte. Aslında ise bu can verme, sevincin sonucudur.

Bayitte koku doğrudan sevgiliye izafe edilmekle birlikte saçın kastedildiği anlaşılıyor. Zira genel kabule göre sevgili-deki koku kaynağı saçlardır. Saçın, renk bakımından benzeri olduğu misk gibi kokulu olduğu düşünülür. Diğer taraftan âşığın bin parçaya bölünen gönlünün her bir parçasının bir saç teline asılı olduğu kabul edilir. Şair de mısrada; buy-ı dilaviz; *gönlün asılı olduğu koku*, tabiriyle saçın yerine mecaz yoluyla onun bir vasfı olan kokuyu ikame etmektedir. *Dilaviz* ile *sevgili* anlamına gelen *dildar* kelimeleri arasında cinas ve mânâ ilgisi vardır. Zira *dildar/gönül tutan* demektir. Bu da aslında saçın bir vasfıdır zira sevgilinin av vasıtası saçıdır.

Taayyünden halas olur bu bezmin hemdemi Yahyâ/Habab-ı sagar-ı sahbâ gibi mahv-ı rüsüm eyler. *Yahya! Bu meclisin mensubu taayyünden (görünmekten, şekil ve buud sabibi olmaktan) kurtulur ve içki kadehinin kabarcığı gibi şeklini mahveder.*

Felsefe tabirlerinden olan taayyün; belirginleşme, bir şekil ve kalıbı bulunma, kısacası cisimleşme demektir. Daha evvelki gazel şerhlerinde yer yer bahsedildiği üzere Eflatun'la başlayan ve İbn-i Arabî tarafından sistemleştirilen varlık anlayışına göre her varlığın iki -diğer bir tefsire göre üç- merhalesi vardır. Bunların ilki her şeyin tasarı veya plân hâlinde Allah'ın ilminde bulunma safhasıdır ki buna diğer bir tabirle âyân-ı sabite de denilir.. Daha sonra bu tasarılar şekil ve hacim kazanarak cisim hâline nüzul ederler. İşte bu varlık mertebesi; belirginleşme, görünür hâle gelme anlamına gelen taayyün tabiriyle karşılanmıştır. *Devir* esasına göre olgun insanın amacı her türlü maddi şekil ve kayıttan kurtulmak, tekrar ait olduğu üst varlık mertebelerine huruc etmektir. Bunun için insanın maddi varlığını ifna etmesi lazımdır. İfna işi de ancak irfan

ve tasavvuf meclislerinde öğrenilebilen bir mazhariyettir. Bu yüzden Yahya, bulunduğu meclisin insana bu kabiliyeti kazandırmasıyla övünüyor. Maddî anlamda içki akli gidermek suretiyle insana kendini unutturur ve onu kayıtlardan kurtarır. Nitekim *rüsüm* kelimesi aynı zamanda “*âdet, töre*“ gibi mânâlara gelir. İçki, içeni her türlü toplum kuralından bağımsız hâle getirir. Ancak şair bu yok oluşu aynı zamanda maddileştiriyor ve içki kabarcıklarına dikkati çekiyor. Köpüklü içki kadehinin üzerindeki içi hava dolu kabarcıklar varlık itibarıyla çok zayıftırlar. Bir an içinde görünür ve kaybolurlar. Bu kolayca yok oluş tarzı ârifler için bir model hükmündedir.

Hemdem kelimesindeki *dem* kelimesi de uzak anlamıyla anlatılan hususu takviye ediyor. Çünkü kabarcıkların varlık süreleri bir demden/andan ibarettir. Keza *dem, demlenmek* gibi kelimeler aynı zamanda içki tabirleridir. Diğer taraftan şekil olarak kabarcık ve şeffaf kadeh birbirlerine benzer. Kadehin özelliği de kırılgan olmasıdır. Böylece beytin içindeki uzak ve yakın çağrışımlar birbirini destekliyor ve anlam katmanları oluşmasını sağlıyor.

Emri (.../...)

Emrullah Emri, klasik şiirimizin en bereketli şehirlerinden biri olan Edirne’de doğdu ve ömrünün çoğunu orada geçirdi. Emiri, şiirimizin en parlak çağı olan 16. asrın büyük şairleri arasında kendisine fazla denenmemiş bir alanda, geniş hayal gücünü gösterebileceği muamma vadisinde istikbal aradı ve altı yüz elli muammasıyla bu türün üstadı kabul edildi. Muammanın vatani olan İranlı üstatlar bile onun bu vadideki üstünlüğünü teslim ettiler. Müstağni şairimiz devlet ricaline mesafeli durdu ve bunun neticesi olarak da hayatı basit memuriyetlerle geçti. Emiri dönemindeki kaynakların kendisine yeterince yer ayırmadığını düşünüyor ve şöhret ümitlerini gelecek zamanlara taşıyarak şöyle diyordu: “Zamanımız geçicek çok nişan zuhur eyler/Zamanımızda eğerçi nişanımız yoktur.”

Ne var ki bu kehanetin gerçekleştiği söylenemez. Her yeni şey gibi muamma modası da geldi geçti. Bugün onun geniş bir hayal mahsulü olan şiirleri tozlu raflarda okuyucusunu arıyor. Lakin bu az okunuşun suçu sadece seçilen türe mi ait yoksa redd-i mirasda bulunan bir neslin birkaç isimden daha fazlasını tutamayın müşevveş zihnine mi? Kim bilir...

Gazel

Dîde mirât-ı izârın gül-i gülzâr sanır
Anda kirpikleri aksini gören hâr sanır

Lâgaram şöyle ki dîvâra dayansam sanemâ
Nazarın iden yüzüme sûret-i dîvâr sanır

Cân eşiginden iren bâda sorar vasf-ı lebin
Her Mısır'dan geleni hâce şeker-bâr sanır

Yaşımın katreleri bağladı şol resme katar
Ki gören kimse beni kâfile-sâlâr sanır

Nola derdine cevâp ister ise ağzından
Kelîmâtın işitip dil dehenin var sanır

Ne bilir hîlesini merdüm-i ayyârların
Nâ-tüvân gördü gönül çeşmini bîmâr sanır

Dilde şemşîr-i belâ sînede müjgânın oku
Gören Emri'yi şeh-i işka silâhdâr sanır

Şerh

Dîde mirât-ı izârın gül-i gülzâr sanır/Anda kirpikleri aksini gören hâr sanır. (*Sevgilim!*) *Göz, senin aynaya benzer yanağını babçe gülü sanmada. Kirpiklerinin oradaki yansımaları gören de onları diken zanneder.*

Çeşitli güzellik unsurlarını ihtiva etmesi bakımından sevgilinin yüzü gül bahçesidir. Yanak ise rengi ve şekliyle çiçeklerin şahı olan gülü temsil eder. Diğer taraftan yanak saflığı ve parlaklığıyla bir nevi ayna hükmündedir. Ter ü taze oluşuyla da suya benzetilir ve suyun yansıtma özelliği bakımından yine ayna hükmünü alır. Bu tasavvura yol açan sebeplerden birisi âşğın papağan olarak tasavvurudur. Bilindiği gibi papağan konuşmaya alıştırılırken ayna kullanılır. Nevi'nin aşağıdaki be-

yiti bu anlayışa güzel bir örnek teşkil ediyor: “Aksini mir’at-ı ruhsarında bir mâhın görüp/Ağz açsın tûti-i şeker-feşanım söylesin.” *O şeker sözlü papağanım, ay yüzlü bir sevgilinin yanak aynasında kendi aksini görsün de ağzını açıp şakımaya başlasın.* Hasılı, beyitte şair yanağın bir araya topladığı iki vasfı arasında, ayna oluşu öbürüne tercih etmiş gözüküyor ve beyti bu mânâ etrafında örüyor. Yanağın gül oluşu yaygın istiairedir. Gül olan yerde diken olması da tabiidir. İlk elde diken bizatihi sevgilinin kendi kirpikleridir. Bunlar yanak aynasına diken gibi yansımakta ve böylece gül ile diken bir araya gelmektedir. Diğer taraftan dikenî âşığa veya rakibe hamletmek de mümkün. Sevgili daima bir ilgi halesiyle kuşatılmış olduğundan bütün gözler ona, onun güzel yanağına müteveccihdir. Bu bakışla bakanın kirpikleri o aynaya aksedecek ve böylece yanakla kirpik ve dolayısıyla gül ile diken bir araya gelmiş olacaktır. Diken vuslata mâni oluşuyla aynı zamanda rakibi temsil eder. Her âşık için yek diğerinin bakışı diken hükmündedir ve yaralayıcıdır. Eğer söz konusu olan dikenler bizzat sevgilinin kirpikleri ya da rakiplerin bakışı olsaydı bu durum normal karşılanabilirdi. Ancak beyte göre bizzat seyreden kişinin kendi kendisine rakip veya mâni olması ne anlama geliyor? Zannımızca burada kirpikler renk ve çokluklarıyla kesreti temsil ediyorlar. Bu kesret vahdeti temsil eden yanakta kendisini seyrediyor. Zira bu aynada aslında herkes kendisini seyretmektedir. Mutlak tecerrütte seyredenden aynaya aksedecek hiçbir şey kalmamalıdır. Ta ki bir asır sonra gelecek büyük şairin dediğini diyebilsin: “O kadar ref-i taayyün ettik ki Neşati/Ayine-i pür-tab-ı mücellada nihanız.” *Ey Neşati, varlığımızı ifna konusunda o kadar ileri gittik ki cilalı parlak aynalara bakıyoruz da kendimizden bir iz, bir eser bulamıyoruz.*

Lâgaram şöyle ki dîvâra dayansam sanemâ/Nazarın iden yüzüme sûret-i dîvâr sanır. *Ey puta benzer sevgili. Öyle zayıfım ki duvara dayansam, yüzüme bakan duvar gördüğünü sanır.*

Sevgili ideal güzelliği, tapılırcasına sevilmesi ve taş gibi katı kalpli olması özellikleriyle saneme (put) benzetilir. Ancak şair burada sevgiliye ait olan put olma keyfiyetini kendi üzerine alıyor. Bu rol aktarımındaki temel hareket noktası ise bedeni zayıflıktır. Genel kabule göre âşık çilenin erittiği, yiyip bitirdiği bir varlıktır. Söz gelimi Fuzûlî sevgiliye ulaşabilmek için rüzgârın alıp götüreceği kuru bir yaprak gibi incelmek ister: “Öyle zaif kıl tenimi firkatinde kim/Vaslına mümkün ola yetürmek saba beni.”

Heykel ve resimlerin genellikle duvara hakkedildikleri malumdur. Şairimiz öylesine zayıftır ki bir ara dinlenmek için duvara dayansa, dışardan bakan biri solmuş beti benzini, toprağa dönmüş çehresini duvardan ayıramaz ve gördüğünü duvar sanır. Şair böylece kendi solgun yüzünü duvara benzetmiş oluyor. Âşığın heykel olma vasfını sevgiliden devralma motifi Fuzûlî'nin şu beytinde de karşımıza çıkıyor: “Hayret ey büt suretin gördükte la'l eyler beni/Suret-i hâlim gören suret hayal eyler beni.” *Ey put sevgili! Senin kusursuz güzelliğin karşısında elim ayağım tutulur, donakalırım. Bu hâlimi görenler benim heykel olduğumu sanır.*

Cân eşiginden iren bâda sorar vaf-ı lebin/Her Mısır'dan geleni hâce şeker-bâr sanır. *Ey sevgili, tacir, can eşiginden gelen rüzgâra senin dudağından haber sorar. O Mısır'dan her gelenin şeker getirdiğini sanır.*

Âşık ve sevgilinin alenen görüşemedikleri eski cemiyetimizde bazı tiplere ve tabiat hâdiselerine aracı veya postacı rolü yüklenmiştir. Bunlar arasında en yaygın olarak kullanılanı sabah rüzgarıdır. Sabah rüzgarının haberci olarak tasavvuru sevgilinin kokusunu veya onun eşiginden kaldırdığı tozu âşığa iletmesi sebebiyledir. Bu koku veya toz manen dirilten etkisiyle âşığa taze can bağışlar. Ne var ki can verme kabiliyeti asıl

dudaktadır. Zira sevgili, sözleriyle ölümlere hayat veren Mesih gibi âşıklarına can bağışlar. Dudak bir nevi can hükmünde olunca âşığın dudaktan ayrılması da candan ayrılması olarak telakki edilir. Dudağın bizatihi kendisi değil hatırası bile âşığın canını tazeler. Aşağıdaki beyitte bu anlayış ifade ediliyor: “Dil-i hazinime geldikçe la’l-i cananım/Bu cism-i mürdeye sıhhat erip gelir canım.”

Dolayısıyla âşığın sabah yelinden sevgiliyi ve özellikle onun kendisine can bahşedecek olan dudağını, dudağının özelliğini sorması gayet tabiidir. “Yazık değil mi sormayasın hasta hatırım/Ol la’l-i şeker ol dehan-ı can-güdad ile.” Nevi

Şeker o dönemlerde şeker kamışından elde edilmekte idi. Bu bitkinin yetiştiği sıcak ülkelerin başında yer alan Mısır’a gidip gelen ticaret kervanlarının başlıca metaı şeker olurdu. Böylece dudak bir istiare zinciriyle şeker hâline gelince beyitteki benzetilenler kadrosunun bütünüyle değiştiği ve yeni bir mânâ örgüsü kurulduğu görülür. Bu yeni duruma göre ardı arası kesilmeksizin esen rüzgar bir ticaret kervanıdır; o kervanı bekleyen âşık da tüccar yahut zengin. Bu tacir veya tatlı düşkünün zengin Mısır’dan her gelenin şeker getirdiğini ümit etmektedir. Şeker-bar kelimesi “şeker yüklü” anlamına geldiği gibi, “şeker yağdırma” mânâsı da taşır. Zira bir nevi şeker madeni olan sevgilinin dudağı konuşma esnasında ağzının nemli olması yönüyle -benzetmeye göre şeker parçalarını- etrafa sıçratır veya yağdırır. Dudağın su ile ilgisi aşağıdaki beyitte ne güzel ifade edilmiş: “Teşnelikten hezarın öldürdü/Leb-i dilber ki bir içim sudur.”

Yaşımın katreleri bağladı şol resme katar/Ki gören kimse beni kâfile-sâlâr sanır. *Ardı arkası kesilmeyen göz yaşlarım öyle uzadı ki gören beni bir kervan başı zanneder.*

Âşığın en önemli özelliği ağlamadaki mübalağasıdır. O ağlayışıyla kâh ırmaklar akıtır kâh denizler taşırır. Burada da

birbirine eklenen gözyaşı taneleri bir zincire bağlı olarak peş peşe sıralanan kervan elemanlarına benzetiliyor. Gözyaşlarının peşinde bırakarak ilerleyen şaire de en önde yer alan kervan idarecisi rolü düşmektedir. Şair damla anlamına gelen katre ile katar kelimeleri arasında cinas yapıyor.

Nola derdine cevâp ister ise ağzından/Kelîmâtın işitip dil dehenin var sanır. *Dilim, senin ağzından derdine cevap isterse çok mu? O sözlerini işitince senin ağzın var sandı.*

Divan şiiri idealizmi hadleri sonuna kadar zorlar. Sevgili için ideal dudak biçimi küçük olanıdır. Şair bu dudağı bazen nokta olarak tasavvur eder, bazen daha da ileri giderek dudağı kaybeder. Bu beyit de söz konusu anlayış etrafında dönmektedir.

Şimdi bu tasavvurlara yol açan sebeplerden birkaçı üzerinde duralım: 1. Divan şiirinde sevgili abartılı bir anlayışla çocuk olarak tasavvur edilir. Dolayısıyla bu çocuk sevgilinin dudağı, o kadar ki gonca veya nokta gibi küçük tasavvur edilir. 2. Sözleriyle âşığına can veren sevgili bu özelliğiyle Hz. İsa'ya benzer. Hz. İsa ise annesini tezkiye etmek üzere henüz kundakta iken konuşmuş idi. Dolayısıyla onun ve ona benzeyen sevgilinin dudağı küçük olmak durumundadır. 3. Dudak hayat kaynağı oluşu bakımından âb-ı hayata benzer. Âb-ı hayat ise adı var kendi yok bir varlıktır. Âb-ı hayat olarak nitelenen dudak da görünmez olarak düşünülür.

Beyitte divan edebiyatında yaygın olarak kullanılan diğer bir benzetme; hasta-doktor, benzetmesidir. Buna göre sevgili doktor, âşık ise onun hastasıdır. Âşık sevgiliden hasta gönlüne şifa umar. Onun mültefit birkaç kelimesinin derdine derman olacağını bekler. Ancak müstağni sevgiliden umduğunu bulamaz. Bu durumda da onun ağzının bulunmadığına hükmeder. Nevi'nin dudakla ilgili olarak yukarıdan beri söylediklerimizi bir araya toplayan beytini iktibas edelim: "Âb-ı hayat durur

femün nutk-ı Mesih dürür sözü/Mürdelere hayat verir sanma anı hayal ola. *Dudağın âb-ı hayat, sözlerinse Hz. İsa'nın sözleri. Ölüleri diriltiþ dururken ben bunlara nasıl hayal derim.*

Âşığın istediği cevap ilk elde sevgilinin kendisiyle konuşmasıdır. Şair burada dil kelimesini, ağızdaki dil anlamına gelecek şekilde tevriyeli olarak kullanmıştır. Dilin asıl derdi ise sevgiliyi öpebilmek, ondan bu yönde kabul görmektir. Beyitte *dil, deben, ağız, kelimat ve cevap* gibi kelimeler tenasüp teşkil etmektedir.

Ne bilir hilesini merdüm-i ayyârların/Nâ-tüvân gördü gönül çeşmini bîmâr sanır. *Zavallı gönül, hilekar insanların hilesini nereden bilsin. Gönül bitkin gözlerine baktı da sevgiliyi hasta sandı.*

Ayyar; hilekâr demektir. Çift anlamlı bir kelime olan merdüm ise hem *insanlar* hem de *göz bebeği* anlamına gelmektedir. Beyit merdüm-i ayyar tamlamasının bu iki anlamına göre iki türlü tercümeyle müsaittir: 1. Sevgili fitnedir. Âşığın ona karşı ihtiyatlı davranması icab eder. Ne var ki onun baygın gözlerine aldanan âşık sevgilinin hasta olduğunu sanarak ihtiyatı elden bırakır. Bilmez ki bu durum âşığın gönlünü avlamak isteyen sevgilinin bir hilesidir. 2. Aslında fitne sevgilinin gözlerinin özelliğidir. Bu durumda merdüm kelimesi göz bebeği anlamına gelir. Göze hile atfedilmesinin sebebi onun âşığı cezbetme ve kendine bağlama kabiliyetidir. Bu bakımdan o, zaman zaman sihirbaz olarak da nitelenir. Burada gözün hilesi baygın veya hasta görünme tarzında ortaya çıkmaktadır. Devir telakkisine göre makbul göz, şehla olanıdır. Böyle bir göz ise baygın veya hasta gibi görünür. Görünüşünün rağmına göz hile ve sihir gücünden hiçbir şey kaybetmemiştir ve ihtiyatı elden bırakan gönlü kolayca avlar.

Dilde şemşîr-i belâ sînede müjgânın oku/Gören Emri'yi şeh-i ışka silâhdâr sanır. *Gönülde, bela kılıcı, göğüste kirpiğinin oku.. Emri'yi bu durumda gören onu aşk padişahının silabtarı sanır.*

Beyitte Şair kendisini bir silahtar olarak takdim ediyor. Silahtar mensubu olduğu padişahın silahlarını taşımak ve korumakla görevlidir. Peki Emri, hangi padişaha mensuptur? El-cevap; aşk padiŐahına! Klasik Şiirde yaygın olan benzetmeye göre sevgili padiŐahtır, aşık ise onun kölesi veya muhafızı rolündedir. Şairimiz de sevgiliye ait silahlarla mücehhez olmak hasebiyle -gönlünde bela kılıcı ve sinesindeki sevgilininki karpık okuyla- bir muhafız manzarası arz etmektedir. Bir silahŐorde bulunması zaruri iki silahtan biri ok, diğeri kılıçtır. Tabloda aŐıĐın gönlünü yaralayan aşkın bela ve musibetleri kılıcın yerini tutuyor; yine yaygın tasavvura göre aŐıĐın sinesine saplanan karpıkler ise okların.. Bela kelimesiyle aynı zamanda ezelde Hakk'ın ruhlara tevcih ettiği "*Elestü birabbiküm*" sualine karşılık olarak verilen *bela* cevabına da bir telmih olduğu düşünülebilir. Yukarıda sevgilinin sultanlığından söz etmiştik. Ne var ki burada *aşk padişahı* tamlamasıyla bizatihi aşkın kendisi bir sultan ve Şair de onun muhafızı olarak nitelenmiştir. Bu nitelemenin arkasında Şu fikrin yattığını tahmin edebiliriz: Divan Şiirinde amaç, sevgili değil bizzat sevginin kendisidir. Bu anlayış aşkı belli bir sevgiliye tahsis etmez ve onda durdurmaz. Böylece sevgi beden üstü bir karakter arz eder. Kökleri Eflatun'a kadar gittiği için platonik aşk olarak da adlandırılan bu aşk anlayışı söz konusu filozofun kainat tasavvuruyla yakından ilgilidir. Eflatun her Şeyin aslının *ideler âleminde* mevcut olduğunu ve yeryüzüne bunların ancak kusurlu gölgelerinin aksettiniğini düŐünmekte idi. Ona göre sevgi ve ilgi bu âlemin kusurlu Őekillerine değil, gökteki kusursuz asıllarına (kavramlara) yönelmelidir ki bir değer taŐısın. Divan Şiirindeki aşk anlayışı da bu fikirden mülhem olmakla birlikte dünyevî sevgilinin tamamen devre dışı bırakılmadığı onun bir ara konumda tutulduğu görülür. Buna göre sevgili gerçek aÇ-

kın gerçekleşmesi için bir mürebbi veya vasıta konumundadır. Ancak maksat hasıl olduktan sonra vasıtanın da bir ehemmiyeti kalmaz. Hz. Mevlana'nın benzetmesiyle ifade edecek olursak; gaye saf şaraptır, kadeh değil. Bu sebeptedir ki o şarabı (aşkı) içen Mecnun hikâyenin sonunda kendisine koşup gelen Leyla'yı tanımamış ve bir kadeh gibi onu kırıp atmıştır.

Silahtar emir kuludur. Şairin mahlası olan Emri de bu görevle uyum içindedir.

Nefî (.../1635)

Kanuni devrinin ihtişam neşidelerini Bakî'ye söyleten takdir 17. yüzyılın inkırazına tercüman olarak da Nefî'yi seçmiş ve onu kendisi gibi ölçsüz bir hükümdarın -IV. Murad- nedimi kılmış. İsaetli bir hülasayla sanatı; övmek, övünmek ve sövmekten biaret olan bu suyu sert Erzurum çocuğu övgüde de sövgüde de mübalağanın baş döndürücü zirvelerinde dolaşmış. Savaş ve zafer naralarıyla dolu mutantan kasideleri, kendi devrinin gerçeklerinden çok geçmiş parlak zaferlere duyulan özleyişi ifade etmesi bakımından manidardır. Düşman kazanma sanatında pek mahir olan hicivli dili neredeyse asrın bütün devlet ricalini kendisine hasım yapmıştır. Ne padişahın uyarıları ne de Siham-ı Kaza'sına gökten nazire inmesi onu durdurabilmiştir. Nahifî'nin beytinde ifade ettiği gibi o da kendi dilinden şöylece şikayetçi midir acep: "Ey zeban hem berk u hem harmensin ah/Ateşinle harmenim ettin tebâh."

Gazel

Hem kadeh hem bade hem bir şuh sâkîdîr gönül
Ehl-i aşkın hâsılı sahib - mezâkıdır gönül

Bir nefes dîdâr için bin cân feda etsem nola
Nice demlerdir esîr-i iştiyakıdır gönül

Dildedir mihrin ko hâk olsun yolunda cân u ten
Ben ölürsem âlem-i manîde bakîdir gönül

Zerredir amma ki tâb-ı âfitâb-ı aşk ile
Rüzgârın şemse-i tâk u revâkîdır gönül

Etse Nef'î nola ger gönlüyle dâim bezm-i hâs
Hem kadeh hem bâde hem bir şûh sâkîdir gönül

Şerh

Hem kadeh hem bade hem bir şuh sâkîdir gönül/Ehl-i aşkın hâsılı sahib - mezâkîdır gönül. *Gönül hem kadeh, hem şarap, hem de işveli bir sâkîdir. Kısacası, gönül aşk ehli içinde zevk sahibidir.*

Beyit, maddi ve manevi yorumlara açık bir beyittir. Maddi mânâda, bir işret meclisi için asgari üç unsur lazımdır. Bunlar; şarap, kadeh ve sâkîdir. Bu üç unsurla, meclisin zevki tamam olur. Ancak, şair, bunların her üçünü de kendi gönlünde bulduğunu ifade ediyor. Bu ne demektir? Bilindiği gibi divan şiirinin mecaz dünyasında; kadeh mürid, şarap, aşk ve saki ise bağlılarına aşk şarabı dağıtan mürşittir. Bu suretle, müritte, hâl vücuda gelir. Maddi mânâda tatmin, evvelki üç unsurla gerçekleştiği gibi, manevi tatmin de sonraki şartlara tabidir. Ancak Nefî, gönül itminanı için gerekli olan bu unsurları yine bizzat kendi gönlünde bulduğunu, dolayısıyla onlara ihtiyaç duymadığını bildiriyor. Tasavvufta mertebe kat etmek için mürşid ve tarikat eğitimi bir vasıtaadır. Ancak Üveysî meşreb bazı mutasavvıflar, bu vesilelerden vareste olarak Allah'a ulaşmaya çalışmışlardır. Acaba şair de bu beyti böyle bir hâlet-i ruhiye ile mi söylemiştir, bunu kestirmek zordur. Neticede gayesi hasıl olarak gönlü Hak tecellilerine mazhar olan sâlik, artık yukarıda sayılan vasıtalara ihtiyaç duymaz. Bir benzetişle

ışığı kendinden olan bir güneş hâline gelir. Artık güzellik de güzellikten hasıl olan mutluluk da sâlikin kendi gönlündedir. Bu durumdaki salık bütün âşıklarda görülen bir davranış biçimi olarak yalnızlığa meyl eder ve gönlündeki sevgiliyle baş başa kalmak, ister. Leyla ve Mecnun hikâyesinde Fuzulî, bu hâli pek güzel ifade eder. Leyla'yla bütünleşen Mecnun, kendi kendisinin hem âşığı hem maşuğudur. Bu yüzden dışarıdaki bir Leyla'nın varlığına tahammül edemez ve kendisine koşup gelen sevgilisini reddeder. Hüsn ü Aşk'ta da kalp kalesine doğru yolculuğa çıkan kahramanımız sevgiliyi de sevgiliyi elde etme aracı olan simyayı da orada bulacaktır. Nefî'ye göre bu manevi mertebe herkesin kolayca ulaşacağı bir mertebe değildir. O, bu sebeple kendi gönlünü zevk sahibleri arasında seçkin bir konumda görüyor. Beyitte, sayılan diğer unsurlarla beraber, -ehl-i aşk ve sâhib- mezâk tabirleri de tasavvufa ait ıstılahlardır. Zira tasavvuf esas itibarıyla bir zevk/tatma bilgisidir; akılla değil yaşanarak, hissederek öğrenilir.

Bir nefes dîdâr için bin cân feda etsem nola/Nice demlerdir esîr-i iştiyakıdır gönül. *Sevgilinin yüzünü bir an görmek için bin cân feda etsem hayret edilmemeli! Zira gönül, çok zamandır ki onun hasretiyle yanıp tutuşmaktadır.*

Dîdâr; sevgili yüzü ve beyte göre Cemalullah'tır. İster beşeri, ister ilahî anlamda olsun âşğın sevgilinin yüzünü bir an için görme karşılığında can vermesi geleneğe göre fazla bir bedel sayılmaz. İlahî dîdârın dünyada görülmesi ancak onun gönülde tecellisi ile mümkündür. Bu tecelli ise “ölmeden evvel ölmek” esprisine uygun olarak birçok kere ölmeye bedel olan uzun çilelerin, nefis mücahedelerinin sonunda hasıl olabilir. Ancak, o tecelliye müştak gönül bütün bunları göze almıştır. Eldeki beyit sevgiliye kurban olma hususundaki tavrıyla Fuzulî'nin şu meşhur beytini hatırlatıyor: “Yıldı bir kurban

keserler halk-ı âlem ıyd için/Dem-be-dem saat-be-saat ben se-
nin kurbanınem.”

Bu anlayışı ifade eden başka bir nükteyi de Mesnevi'den aktaralım: Tur'daki tecelliye mazhar olan Hz. Musa, başını çevreleyen parlak bir ışıkla kavminin yanına döndüğünde görenlerin kör olmaması için muhataplarına gözlerini kapatmasını emreder. Ne var ki bu ilahî tecelliye müştak olan Safure ismindeki bir kadın emre uymaz; bir gözünü kapatarak diğer gözüyle Hz. Musa'nın yüzüne bakar ve anında kör olur. Bu nur öyle cezbedicidir ki Safure derhal diğer gözünü de açar ve bir bakış uğruna o gözünü de kaybeder. Bu hâle vakıf olanlar :

– Vah, yazık! Her iki gözünü de kaybettin, diye hayıflanınca Safure şu cevabı verir:

– Evet ama gözümü kaybettiğime değil, binlerce gözüm olmamasına vah! Ta ki herbirini tek tek o nura feda edebileydim.

Tıpkı Tur'daki tecelli gibi. Allah'ın gönüldeki tecellisi de ancak bir anlıktır. Bu sebeple şair, o mülakatın süresini “bir nefes” olarak tavsif ediyor. Ancak, *an* mânâsına bu kelimenin seçilmesi tesadüfi delildir. Zira nefes, aynı zamanda mürşidin müridi olgunlaştırma vasıtalarından biridir. Bu kelime “an” mânâsı ile ikinci mısradaki *dem* kelimesiyle de irtibatlıdır. Keza, *cân* ve nefes kelimeleri yan yana gelince canlıların nefese olan ihtiyacı ile birlikte Hz. İsa'nın soluğuyula ölümlere can vermesi hatıra geliyor. Dem kelimesi diğer mânâsıyla *kan* demektir. Bu itibarla *demin cân feda etmekle* irtibatı ortadadır. Klasik şiirde sevgili efendi, âşık köle mevkiindedir. Metindeki “esir” kelimesiyle bu hususa da telmihte bulunulmuştur.

Dildedir mihrin ko hâk olsun yolunda cân u ten/Ben ölürsen âlem-i manâde bakîdir gönül. *Sevgin gönüldedir; cân ve ten yolunda toprak olsa ne çıkar! Değil mi ki gönül mânâ âleminde ölüm-süzdür, ben ölsem de gam değil.*

Âşık sevgili için ölümü göze almıştır ama başka bir şey onu korkutmaktadır. Zira halk şairinin: “Ölüm Allah’ın emri, ayrılık olmasaydı.” dediği gibi ölüm ayrılık demektir. Ancak, şaire göre, aslında bundan da korkmak yersizdir. Zira, ölmekle, ancak can ve ten toprak olacaktır; ruh yahut gönül değil. Eskiler, insanda, nebatî, hayvanî ve insanî olmak üzere üç türlü canlılık olduğunu ve bunlardan ilk ikisinin ölümle yok olacağını, “insanî can” yahut ruhun ise, inanç esaslarımıza bağlı olarak, ebedi kalacağını söylerler ki bu husus Yunus’un: “Ölürse tenler ölür canlar ölesi değil.” mısrayla özetlenmiştir. Gönül, aslında kalb dediğimiz cismanî uzvun manevi tezahürlerini ifade eder. Allah sevgisi de bunlar cümlesindedir. Diğer taraftan -yukarıda ifade edildiği üzere- insandan geriye kalacak şey ruhtur. Sevmek de ruhun hassalarındandır. O hâlde, beyitte, ruh ve gönlün aynileştirildiğini söylemek mümkündür. Maddi kalp çürüyecek ancak sevgili aşkı ile dolu olan manevi kalp-gönül- mânâ âleminde yaşamaya devam edecektir. Dolayısıyla, âşğın korktuğu ayrılık ortadan kalkmaktadır.

Zerredir amma ki tâb-ı âfitâb-ı aşk ile/Rüzgârın şemse-i tâk u revâkîdır gönül. *Gönül cisim bakımından zerredir ama aşk güneşinin ışığıyla öyle parlamıştır ki kıymetçe bu kainatın tâk ve revâkının şemsesi hükmündedir.*

Kainata nisbetle insanın kendisi de gönlü de zerre hükmündedir. Daha özel anlamda da gönül -kalbin bütün manevi fonksiyonlarını temsil eden- süveydâ denilen siyah bir noktacıktan ibarettir. Ancak gerek insan ve gerekse gönül manevi bakımdan cirmleriyle mukayese edilmeyecek bir kıymeti haizdir. Hatta bu mânâda kainatın en büyük varlığı insan ve gönül olmaktadır. İnsanda ortaya çıkan bu paradoks şaire bir mukayese yapma imkânı veriyor. Eski telakkiye göre en küçük maddi varlık zerre/atom, en büyük nesne ise küre yahut güneş

idi. Birinci ele alışla bir zerre olan insan ve insan gönlü maddede âlemindeki en büyük varlık olan güneşle mukayese ediliyor. Maddi bakımdan ortaya çıkan farkı yukarıda söylemiştik. İş manevi mukayeseye dönünce roller değişiyor ve zerre olan küre, küre olan zerre hükmünü kazanıyor. Peki gönle bu değeri kazandıran şey nedir? Tasavvuf düşüncesine tercüman olan şaire göre sebep şu: Maddi güneş yanında bir de aşk güneşi var ve gönül o güneşin aynası hükmünde. Bu suretle gönül bu gök kubbesinin gerçek güneşi rolünü devralmakta.. Beyti iyi anlamak için buradaki “Şemse” tabiri üzerinde durmak gerekiyor. Bir tezhîp elemanı olan ve güneşe benzediği için bu ismi alan şemse eskiden bilhassa cild kapaklarını süslemekte kullanılmakta idi. Aynı şekle mimaride de bilhassa kemer ve revâkların cephesinde rastlanmaktadır. Peki burada tak ve revak nerede? Şaire göre gök kubbesi tak yahut revak hükmünde, göğün süsü olan güneş ise şemse. Ne var ki bu temsil maddi âlem için. Yoksa şaire göre -yukarıda da geçtiği üzere- bu gök kubbesinin hakiki şemsesi, güneş değil, bir zerre olan gönlüdür. Zira bu zerre ışığını aşk güneşinden -yani güneşe benzeyen aşktan yahut Allah’tan- almaktadır. Gönül, ilahî nurun tecelli yeridir, nur ise ışık ile aynı cinstendir. Beyitte bütün bu benzetmelerle asıl anlatılmak istenen, kainattaki en değerli varlığın insan olduğudur ki, gönül de -her şeyin kendisi için yaratıldığı- insanın mânâ tarafına işaretler. Bir evvelki beyitte geçen mihr kelimesi de güneş mânâsı ile bu beyitle irtibatlıdır.

Etse Nefî nola ger gönlüyle dâim bezm-i hâs/Hem kadeh hem bâde hem bir şûh sakidir gönül. *Nefî daima kendi gönlüyle yüksek bir zevk meclisi kursa garişenmesin. Zira bu gönül; hem kadeh, hem şarap, hem de şub bir sâkî kesilmiştir.*

Bezm-i has hem yalnız başına olmayı ifade eder -ki şair gerçekten gönlüyle yalnız başınadır- hem de bütün mensup-

ları olgun kimselerden meydana gelen bir meclisi. Böyle bir meclisten hasıl olacak zevkin yüksek olacağı âşikârdır. İşte Nefî, gönlünün kazanmış olduğu manevi kabiliyetler sayesinde onda, en yüksek bir mecliste bulunmayacak zevki, neşeyi buluyor. Bu itibarla da gönlüyle baş başa kalmayı tercih ediyor. Nefî bu ifadesiyle insanın gönlüyle ilgili bir gerçeğe parmak basıyor. Hakikatte mutluluk veya mutsuzluk dış şartlardan ziyade iç şartlara bağlıdır. Hz. Mevlana Mesnevi'sinde bu gerçeği şöyle bir nükteyle ifade eder: Sufinin biri, içinden suların aktığı güzel bir bahçede başını göğsüne salmış murakabeye dalmıştır. Oradan geçen biri bu hâli yadırgar ve sufiye:

– Yahu, der, neden kirpi gibi başını cübbene çekmedesin. Başını kaldır da çevrendeki şu güzelliklere bir bak!

Sufî ona şu manidar cevabı verir:

– Yanılıyorsun. Asıl bağlar bahçeler insanın kendi gönlündedir. Dışarda gördüklerinse onların soluk bir gölgesinden ibaret.

Şair ilk mısraı sonda tekrar suretiyle -redd-i matla- hem gazelin bütünündeki fikri hülâsa etmiş oluyor ve hem de başladığı perdeyle biten musiki makamları gibi şiire bir çeşni veriyor. Diğer taraftan bu gazel, Nefî'nin -Türkçe Divanı'ndaki-konusu tasavvuf olan nadir şiirlerinden biri olma özelliğini taşıyor.

Şeyhülislam Yahya (1561-1644)

Nedim'in, "Nefi vadi-i kasaidde suhan-perdazdır/Olamaz amma gazelde Bakî vü Yahya gibi." beytiyle gazel sahasındaki kudretini tebci ettiği Şeyhülislam Yahya, yine kendisi gibi şeyhülislam bir babanın oğlu olarak İstanbul'da dünyaya geldi. Devrin ilim geleneğine uygun olarak, önce müderrisliklerde sonra da birçok önemli kadılıklarda bulundu. Devlet adamlarının bozuk para gibi harcandığı bir dönemde üç kere şeyhülislamlık makamına getirilmesi onun değerinin üç kere tescili hükmündedir. IV. Murad'ın kahvehaneleri bile yasaklattığı bir dönemde söylenmiş olan ve şairin fikrî toleransına örnek olarak gösterilen: "Mescide riya-pişeler etsin ko riyayı/Meyhaneyi gör kim ne riya var ne mürayi." mısraları, aslında şüirimizdeki meyhaneyle ilgili kelimelerin nasıl anlaşılması gerektiğine dair önemli bir delil durumundadır. Mesleğinde vakur şürde ise şuh ve nüktedan olan şair, Bakî'yle Nedim arasında bir yeri temsil eder. Nükteleri arasında meşhur çağdaşı Nefî hakkındaki şu kıtası dillerde mesel olmuştur: "Şimdi hayl-i suhanveran içre/Nefî manendi var mı bir şair/Sözleri Seba-i Muallaka'dır/İmriü'l-Kays kendidir kâfir." *"Günüümüzde söz söyleyenler içinde Nefî'ye benzeyen biri var mı? Onun sözleri değer bakımından Kâbe'ye asılan meşhur yedi şüre denktir. Kendisi de bu şürlerin en parlağını yazan İmriü'l-Kays gibidir."* Böylece şair, Nefî'yi hem takdir ediyor, hem de cahiliye döneminde yaşıyan İmriü'l-Kays'a benzeterek tekfir ediyor.

Vefatında cenazesi cemaatin kalabalığından eller değil parmaklar üstünde taşınabilen bu çok sevilmiş, şair şeyhülisla- ma bir niyaz hükmündeki şu vefat tarihi ne güzel yakışmıştır: “Menzil-i Yahya Efendi cennet-i gülzar ola.”

Gazel

Bir lâciverdî kâsede her subh mihr altun ezer
Vasf-ı cemâlin yazmağa cânâ gerekdir hâll-i zer

Başı açık yalın ayak abdalın olmuşdur güneş
Bir yerde ârâm eylemez şevkinle dünyâyı gezer

Her gonca dest-i şâhda bir nâme-i ser-bestedir
Bülbül uyur kim açıla zımnında maksûdun sezer

Bâğın mutarrâ sünbülü başlar açılmağa kaçan
Gördükçe anı sanuram bir dil-rübâ zülfün çözer

Çok nâ-tüvânı eyledi Yahya tüvânger lutf-ı şâh
Ankâ-yı kâf-ı himmeti besler hezârân zâl-ı zer

Şerh

Bir lâciverdî kâsede her subh mihr altun ezer/Vasf-ı ce- mâlin yazmağa cânâ gerekdir hâll-i zer. *Güneş lacivert renkli bir kâsede her sabah altın ezer. Ey sevgili! Senin güzelliğini tasvir edebilmek için altını kıvama getirmek gerek.*

İlk mısradaki güneş kişileştirme yoluyla; mavi tas içinde altın ezen ve elde ettiği altın suyuyla sevgilinin özelliklerini yazan bir yazıcıya benzetiliyor. Beyti anlamak için öncelikle eskiden süsleme ve yazı malzemesi olarak kullanılan altın su-

yunun nasıl elde edildiğini kısaca açıklamakta fayda var. Eski usulde haddeden geçirilerek ince levhalar hâline getirilen ve daha sonra tirşe içinde dövülerek ışık geçirecek bir seviyeye kadar inceltilen altına *varak altını* denir. Yaklaşık kâğıt para büyüklüğündeki bu varakların bir araya getirilmesiyle de destte ve defterler oluşturulur. Altın suyu elde etmek için bu varak altını pürüzsüz ve sırlı bir kaptaki belli bir usule göre ezilir ki özeti şudur: Önce kabın ortasına zamk-ı Arabî veya süzölmüş bal gibi bir maiden az bir miktar damlatılır. Daha sonra bunun üzerine konan ilk varak altını parmakla ezilip ufaltılır. Daha sonra diğer varaklar da aynı usulde kap içinde iyice ezilerek toz hâline getirilirler. İşlem tamamlandıktan sonra kap suyla doldurularak altın zerreciklerin dibe çökmesi için bir gün kadar beklenir. Sonra üstteki zamklı su boşaltılarak altın tortusu süzülür. Birkaç kere aynı işlem tekrar edilerek saflaştırılan malzeme kullanılmaya hazır hâle gelmiştir. Bu malzeme amaca göre fırçayla tezhip malzemesi olarak kullanılabilirdiği gibi kalemle yazı da yazılabilir. Tabiatıyla bu pahalı malzeme ancak çok önemli bir şeyin yazılması için kullanılabilir. Şair sevgilinin özelliklerini önemi itibarıyla böyle altın yazıyla yazılmaya layık buluyor. Bu genel bilgilerden sonra benzetme ve ilgi unsurları üzerinde durabiliriz. Görünüşü bakımından gökyüzü, içinde altın ezilen çinili bir tabağa benzemektedir. Genel benzetme de rengiyle varak altını olarak nitelenen güneşe burada başka bir ilgi yönüyle altın ezen sanatkâra benzetiliyor. Bilindiği gibi bütün zerrecikler güneş ışığıyla görünür hâle gelir. Nitekim ışık hüzmelerinin önünde havada uçuşan toz zerrecikleri altın parçacıkları gibi görünürler. Bu toz zerrecikleri tasta ezilmiş altın yerine geçince iki tarafın teşbih unsurları tamamlanmış olur. Peki yazıcı elde ettiği bu malzemeyi nerede kullanacak? Sevgilinin özelliklerini yazmada! O hâlde bu iş için ona bir de kalem

gerek. İşte manzaranın diğer bir elemanı, yani altın kaleme benzetilen güneş şuaları da bu görevi üstleniyor. Böylece bütün yazı malzemesini ikmal etmiş olan yazıcımız artık metnini yazmaya başlayabilir. Konu sevgili olduğuna göre bu yazıcının da şair olduğu ortada. Yukarıdan beri altın-güneş ilgisi üzerinde durduk. Beyitte atıfta bulunulmamakla birlikte bu ikili arasındaki bir ilgi de yer altındaki bütün madenlerin bu arada altının güneş ışığıyla pişen taşın dönüşümüyle oluştuğu inancıdır. Diğer taraftan bir arada kullanılan güneşle sevgili arasında da belirgin bir benzetme söz konusudur. Sevgili şiirimizde gerek güzelliği ve gerekse sultanlığı bakımından yıldızların padişahı olan güneşe benzetilir. Ancak burada güneş sevgilinin dengi değil hayranı konumunda. Bu hayranlığını da böyle altın suyuyla övgü şiirleri yazarak ifade etmekte.

Başı açık yalın ayak abdalın olmuştur güneş/Bir yerde ârâm eylemez şevkinle dünyayı gezer. *Ey sevgili! Güneş, yalın ayak başı kabak abdalın olmuştur. Hiçbir yerde duramaz ve aşkınla diyar diyar dolaşır.*

Beyitte yine kişileştirme yoluyla güneş gezgin bir derviş olan abdala benzetiliyor. Benzetme ilgilerini kavrayabilmek için öncelikle klasik şiirimizin sevdiği tiplerden biri olan abdal tipi üzerinde muhtasar bilgi verelim. Tasavvuf tabirlerinden olan abdal anlamca zengin kelimelerdendir: 1. İlk elde abdal yeryüzündeki velilerin ileri gelenlerine verilen isimdir. İnanışa göre Allah, yeryüzünü yedi iklime ayırmış ve her iklimin manevi idaresini bir abdala tevcih etmiştir. Bazılarınca sayıları kırka kadar çıkarılan abdallardan biri vefat ettiğinde manevi âlemde yerine hemen bir başkası nasbedilirmiş. 2. Yukarıdaki tarifin dışında geçmiş toplumumuzda yaygın bir abdal tipi daha vardır. Yakın zamanlara kadar abdal sanıyla bilinen ve nereden gelip nereye gittikleri meçhul birtakım serseri seyyahlara rast-

lanırdı. Büyük ölçüde Bektaşilikten etkilenmiş olan bu zümre mensuplarının kendilerine has kılık kıyafetleri ve davranış biçimleri vardı ki ezcümle şunlardır: Sırtta kebe, belde manda boynuzundan nefir, bir elde keşkül denilen dilenci çanağı, diğer elde teber ismiyle maruf ince balta, kemerde on iki imamı temsil eden on iki kenarlı teslim taşı, kulakta köleliği gösteren iri bir halka vs. Belden yukarının çıplak bırakılması, kol ve göğse elif çekilmesi, şiş geçirilmesi veya dövme yaptırılması da abdallar arasındaki yaygın âdetlerdendi. Mütemadiyen gezen bu dilenci dervişler nezdinde ölmeyecek kadar bir miktardan fazlasını istemek haramdı. Ancak uzatılan keşkül boş çevrildiğinde abdal incinir ve nefirini üfleyerek bu davranışı yuflamış olurdu.

Bütün bu özellikleri eldeki beyitte olduğu gibi şairlerimize abdallarla ilgili birçok benzetmeler yapma imkânı vermiştir. Burada bütün bu benzetmeleri örneklendirmeye tabiatıyla imkân yok. Ancak beyitte kullanılan güneşle abdal arasındaki iki benzetme ilgisi üzerinde durabiliriz: 1. Çok gezmek. 2. Yalın ayak, başı kabak olmak. Abdalın bu özellikleri başka şairler tarafından da çokca kullanılmıştır. Söz gelimi Mesihî, işlediğimiz beyte çok benzeyen aşağıdaki beytinde bu iki vasfı bir arada kullanıyor: “Abdâl-ı aşk olup yalın ayak başı kaba/Sahraya düştü âşık-ı şûride-vâr serv.” Aşka ulaşmayı ve akıldan kurtulmayı amaçlayan klasik şiirimizde abdalın divaneliği ve mestliği de olumlu bir sıfat olarak kutsandığı için Bakî aşağıdaki beytinde bu özelliği gezmeyle birlikte kullanıyor: “Âşık ki sûz-ı aşk ile giryan olur gezer/Abdallar âlemi hayran olur gezer.” Güneş her gün iki ufuk çizgisi arasında durmaksızın seyahat etmekte ve bu özelliğiyle bir abdal manzarası sergilemektedir. Şimdi de abdalla güneş arasındaki ikinci benzetme ilgisine; her ikisinin de yalın ayak, başı kabak olmasına geçelim. Yarı çıplak dolaştıkları

için abdalların ayakları da başları da çıplaktır. Buna ilaveten Bektaşiliğin ve Melamiliğin yaygın âdeti olan çar darb'a -benlik ifadesi olan yüzdeki kaş, kirpik, bıyık gibi bütün kılların traş ettirilmesine- da sıklıkla rastlanır. Güneş de dış görünüşü bakımından böyle matruş bir abdal çehresini andırır. Beyitte bu benzerliğe de dolaylı bir telmih vardır. Bu benzetmeyle ilgili diğer bir örneği de Emri'den alalım: "Aftâb-ı haddi üzre medd çekilmiş nûrdan/Sanman ebrûsun kazıtmış ol kalender dilberi."

Beyitte özel bir anlamı olan şevk kelimesi üzerinde de durmakta fayda var. İlk elde *kuvvetli istek* anlamına gelen kelime aynı zamanda "ışık" mânâsında da kullanılmaktadır. Aşk ve kuvvetli istek, ateşe benzer. Dolayısıyla güneşin bir ateş topu hâlinde seğırtip durması onun sevgiliye duyduğu aşkla içten içe yanmasına bağlanıyor. Hakiki anlamıyla da güneş ışığıyla birlikte dönmektedir. Eskiden abdal zümresine halk arasında *ıyık* tabir edilirdi. Şevk kelimesinde bu mânâyâ da telmih vardır.

Her gonca dest-i şâhda bir nâme-i ser-bestedir/Bülbül iver kim açıla zımnında maksûdun sezer. *Dalın elinde uzatılmış her gonca başı bağlı bir mektuptur. Onun içinde gizlediği niyeti sezen bülbül açılması için acele eder.*

Beyitte dal ve gonca ikilisiyle elindeki mektubu uzatmış bir kol tablosu çizilmiştir. Gülün açılmamış hâli olan gonca, görünüşüyle ağzı bağlı bir mektubu andırır. Buradaki benzetme ilgisini fark etmek için eski mektupların rulo hâlinde büzüldüğünü ve bu rulonun üst taraftan bir kurdelayla bağlandığını bilmek gerekir. Goncanın açılmış, gül olmuş hâli de çok zaman açık bir mektuba yahut yapraklarının çokluğu bakımından deftere teşbih edilir. Nitekim bir gül cinsinin ismi gül-i sad-bergdır, (yüz yapraklı gül). Açılmamış bir mektupta nelerin yazılı olduğunu kimse bilmez. Aynı şekilde goncanın da içinde sırlar sakladığı ve ancak açıldığı zaman bu sırların

açığa çıktığı tasavvur edilir. Her gonca bir gül dalının ucunda biter. İşte bu gül dalı da şekil bakımından mektubu tutan kola benzetilmektedir. Şiirimizde gülün geçtiği her beyitte mutlaka bülbülün de bir yeri vardır. Şairane tasavvura göre bülbül, gülün açıldığını görebilmek hevesiyle sabaha kadar uyumaz, tetikte bekler. Ancak tam bitkin düşüp gözleri kapandığı an gonca fırsatı kaçırmaz, hemen açılır. İşte goncanın bu gizli niyetini sezen bülbül, ona bu fırsatı vermemek için acele eder. Gonca bahar yeliyle açıldığı gibi güya bülbülün ötüşü esnasındaki sıcak nefesinin de aynı işi gördüğü düşünülür. Dolayısıyla bülbül, açılışı tacil için ötüşünü arttırmaktadır.

Bu açıklamalar dışında ikinci mısra cümle kuruluşu bakımından farklı bir yaklaşıma da müsaittir. “Bülbül iver kim açıla.” ifadesini “Bülbül uzaklaşmak için acele eder.” şeklinde anlamak mümkündür. Zira açılmak; uzaklaşmak mânâsına da gelir. Peki ama bülbül niye uzaklaşıyor? Sımsıkı kapalı olan goncanın içindeki niyeti yani sırrını kimseye paylaşmama arzusunu sezen bülbül, ona bu fırsatı vermek üzere oradan uzaklaşmakta acele eder. Beyitte, gonca-dal ikilisinin mektup tutan bir kola benzetildiğini belirtmiştik. Bu benzetmenin az farkla tekrar edildiği bir beyit de İshak Çelebi'nin şu nefis beyitidir, bilvesile nakledeyim: “Gonca tıfına gülistan okutur sanki saba/Kuludur şâh-ı gül ardınca kitabın götürür.” *Hoca konumundaki sabah rüzgârı, mektep çocuğuna benzeyen goncaya, Gülistan okutmakta -ikinci anlama göre de onu açarak gül olmasını sağlamakta- hocanın hizmetçisi rolünü üstlenen gül dalı ise okunan kitabı öne doğru uzatmaktadır.*

Bâğın mutarrâ sünbülü başlar açılmağa kaçan/Gördükçe anı sanuram bir dil-rübâ zülfün çözer. *Bâğın taptaze sünbülünün açılmaya başladığını görünce bir sevgilinin zülfünü gözdüğümü sanırım.*

Sevgilinin çehresindeki her unsurun bir çiçeğe teşbih edildiği divan şiirinde saçın payına da sünbül düşmüştür. Şekli ve

kokusu bakımından saç sünbüle benzetilir. Tazelığı, deste deste oluşu ve dağınıklığı sünbülün en çok zikredilen özellikleridir. Saç güle benzeyen yüze dökülür. Bu bakımdan şiiirde de sık sık gül ve sünbül bir arada yer alır. Şair, beyitte bağda açılmaya başlayan taze sünbülü seyrederken bu manzaranın kendisine bağlı saçını çözerek dağıtan bir sevgiliyi hatırlattığını belirtiyor. Sünbül bağda bittiği gibi saçın yer aldığı sevgili de bir güzellik bahçesi olarak nitelenir. Bu bakımdan bağ ile sevgili arasında mânâ irtibatı mevcuttur. Şairin aşağıdaki diğer beytinde bütün bu ilgiler bir arada gösterilmektedir: “Dağıtır dildar zülfün zinet-i ruhsar eder/Gülsitanın bağban-ı hüsn sünbülzar eder.” *Sevgili zülfünü dağıtır ve yanağını onunla süsler. Güzellik bahçevanı bahçesini bir sünbül bahçesine çevirir.* “Başlar açılmağa” ifadesi “açılmağa başlar” anlamı yanında, saçın çözülmesi için başın açıldığına da gönderme yapıyor. Bu anlamıyla baş kelimesiyle zülf arasında parça bütün ilişkisi mevcuttur. Beyitte sevgiliyi karşılayan kelimeler arasından dil-rüba'nın (gönül çalan) seçilmesi de dolaylı olarak saçla ilgilidir. Zira sevgilinin gönül avlama aleti saçtır. Saç bazen bir kement olarak âşğın gönlünü avlar. Ancak bunun için çözülmüş olması lazım geldiğinden burada sevgili saçını serbest bırakmaktadır.

Çok nâ-tüvânı eyledi Yahya tüvânger lutf-ı şâh/Ankâ-yı kâf-ı himmeti besler hezârân zâl-ı zer. *Ey Yahya! Şabın lütfu çok ibtiyâç sahibini zengin hâle getirdi. Onun dağa benzeyen iyiliğinin Ankası binlerce altın Zal'i beslemede.*

Toplu mânâsına geçmeden önce beyitteki bazı temel kelimeler üzerinde duralım:

Kaf: Masal ve efsanelerde adı sıkça geçen bir dağ. Dünyayı çevrelediğine ve aşılmasının imkânsız olduğuna inanılır. Efsanelerde Yecüc Mecüc, Anka ve cinlerin adı daha çok bu dağla birlikte anılır. Klasik şiiirimizde ise Kaf; yükseklik ve ih-

tişamin, özellikle de kanaatin sembolüdür. Tasavvufta ise kâmil müşhidin vücudu kaf olarak nitelenir.

Zal: Sözlükte; ihtiyar ve ak sakallı anlamına gelen Zal, meşhur İran kahramanı Rüstem'in babasının adıdır. Rivayete göre saçtı, başı, kirpikleri bembeyaz olarak doğduğu için bu isimle anılan Zal, kendisini uğursuz diye niteleyen babası tarafından Elburz dağına atılmış ve orada Simurg-ı Anka tarafından beslenmiş. Zal, -eldeki beyitte de olduğu üzere- aynı zamanda Zer lakabıyla da anılır.

Anka: Anka, Nabi'nin: "İsmi var cismi veli nâ-peyda/ Kimya ile cihanda anka." mısralarında ifade edildiği üzere edebiyatımızın ismi var cismi yok kuşlarından. Efsanede çizilen portresiyle Anka; Kafdağı'nda yaşar ve gölgesi yere düşmeyecek kadar yüksekten uçar. Üzerinde otuz kuştan birer alamet bulundurduğu için Simurg-ı Anka veya halk söyleyişiyle Zümrüd-i Anka diye de bilinir. Diğer bir rivayete göre ise Zümrüd-i Anka isimlendirmesi onun yeşil tüylü oluşundandır. Sevgiliye benzetildiğinde avlanamayışı, görülemeyişi vs. kastedilir. Ancak Anka hakkındaki en yaygın kullanım onun kanaatkârlığıyla ilgilidir. Nitekim Fuzûlî aşağıdaki maruf beytinde kendisini kanaatkârlık cihetiyle Kafdağı'na ve Anka'ya benzetiyor. "Cife-i dünya değil herkes gibi matlubumuz/Bir bölük Ankalarız Kaf-ı kanaat bekleriz." *Biz, herkes gibi bu dünya leşine talip değiliz.. Kanaat Kafını bekleyen Ankalarız biz.*

Bu açıklamalardan sonra tekrar beytin bütününe dönecek olursak; beyitte zikredilen şahı gerçek anlamı yanında şeyh veya sevgili olarak da anlayabiliriz. Bu bakımdan beyti birkaç türlü mânâlandırmak mümkündür. 1. Padişahta aranan vasıflardan biri cömert oluşudur. Padişah ihسانıyla birçok fakiri varlıklı hâle getirmiştir. Bu ihسان büyüklüğü bakımından Kafdağı'nın Anka'sına benzetiliyor. Böylece besleme bakımından

padişahla Anka, beslenme bakımından da Zal ile fakirler arasında bir paralellik kurulmuş oluyor. Padişah ne ihsan eder? Zer yani altın. Zer ise aynı zamanda Zal demektir. Böylece Zal'in, diğer ismine de atıfta bulunulmuş oluyor. 2. Yukarıda Anka'nın tasavvufta şeyhin vücudunu karşıladığını söylemiştik. Lütuf ve himmet gibi tasavvufta özel anlamları olan diğer kelimeler de bir araya gelince dünyaya iltifat etmeme bakımından kanaat kafının ankası olarak nitelenen şeyhin; binlerce benzi sararmış müridi himmetiyle beslediği ifade edilmiş olur. 3. Diğer bir anlamla; Anka gibi yücelerde gezen sevgili de binlerce âşığını besler. Bunlar nasıl âşıklardır? Zal-i zer terkinin-den anlaşıldığına göre altın gibi sararmış âşıklar. Peki sevgili bunları neyle besler? Kanaatle, sabırla çünkü mademki sevgili kanaat dağının ankasıdır, âşıkları için vereceği şey ancak sabır ve tahammül olabilir. Böylece buradaki müstağni sevgili tipi şiirimizin genel sevgili profiline uygundur. Hezar "bülbül" hezaran ise "bülbüller" demektir ki şiirde âşık/âşıklar için kullanılır. Böylece şair kelimenin uzak mânâsına da bir gönderme yapmış oluyor.

Nabi: (1642-1712)

A dı, memleketi Urfa'yla bütünleşmiş olan Nabi, kendisi gibi taşralı olan Nefî ile birlikte 17. yüzyıla damgasını vurmuş ve geliştirdiği tarzla ekol olmuş şairlerimizden. Büyük sanatkârlarımızın her birinin kendisini hatırlatacak bariz bir özelliği vardır. Nabi'nin öne çıkan özelliği de “düşünen adam” olmasıdır. Bu duyan, düşünen, yorumlayan ağırbaşlı ve ölçülü adam, eserlerinde ortaya koyduğu tespitleri ve Nefî'nin aksine özenli, ölçülü, insafli tenkit ve teklifleriyle çağının tanığı olabilmiş ve bize dikkatleri daha çok siyasi hadiselerle sınırlı olan tarihçilerin esirgediği toplumun o iç fotoğrafını ustalıkla vermesini bilmiştir. Bakî'deki özgüven ve saf neşenin aksine onun şiirlerinde devlet-i aliyyenin yaklaşan sonbaharının hüznünlü gölgeleri dolaşır. Sınırlardan felaket haberlerinin geldiği, içeride de haksızlığın hak, yolsuzluğun yol olduğu bir devirde dindar ve temkinli bir insan ne yapmalı idiye Nabi de öyle yaptı. Türk edebiyatının en güzel Haremeyn hatıralarından birini bize kazandıran hac ziyaretinden sonra artık kendisine ağır gelen İstanbul'un dağdağasından Halep'e sığındı ve bu dingin köşeden çağının olaylarını uzaktan uzağa gözlemledi. Burada yazdığı eserlerden 'Hayriyye'si çağına tuttuğu ayna ile bu gün hâlâ tarihçilerin, sosyologların ve farklı kesimlerden birçok araştırmacının ilgisini çekmeye devam ediyor. Uzun süren Halep inzivasından sonra İstanbul'a döndüğünde âdeta yer yerinden oynamıştı ama aslında bu geliş mezar

toprağının çekmesinden başkası değildi. Şairin şiirleri arasından kendisine isnat edilen kerametleri doğrular tarzda şu vefat tarihi çıktı: “Nabi be-huzur amed.” Nabi Hakk’ın huzuruna geldi. Yahut; Nabi dünya dağdağasından kurtulup huzura erdi.

Gazel

Bilmeziz râst revîş cünbiş-i aklam gibi
Satra düşmez yolumuz nokta vü i’câm gibi

Germ ü serdine bu mihnetgede-i devranın
Görmedim karşı durur revzene-i cam gibi

Çirk-i dünyayı suhuletle ne mümkün tahsil
Rû dürüş olmayıcak kîse-i hammam gibi

Kimsenin hâline hiç olmayanı harf-endaz
Leb-i mihr ile öper subh leb-i bam gibi

Dem gelir kim dübüründen çıkarırlar nefesin
Olma leb-teşne-i hun şişe-i haccam gibi

Nukreden hâli olan pençe-i merdüm Nabi
Çeşm-i halka görünür danesi yok dam gibi

Manzum söyleyiş

Eğrilikte kaleme benziyor gidişimiz
Hareke gibiyiz biz satırda yok işimiz

Mihnet yurdu cihanın cevrini çilesini
Göremedim çekmekte cam kadar iyisini

Hamam kesesi gibi sert olmayı iyi bil
Yoksa dünya kirini kazımak kolay değil

Kim ayıbı gölgeler gizler çatı altına
Sabah öper alnını güneşten dudağıyla

Ey hacamat şişesi gibi kana doymayan
Çıkar senin de bir gün dübüründen kızıl kan

Nabi eğer avcunda yoksa paradan eser
Halkın gözünde elin yemsiz tuzığa benzer

Şerh

Gazel, Nabi şiirinin tipik özelliklerini taşıyor. Hikmet şairinin ilhamı daima, günlük hayata, çevresinde gördüğü, dokunduğu nesnelere âlemine bağlıdır. Bu özellikleriyle Nabi'nin şiiri kendi dönemini tanımada bize ışık tutar. Ne var ki bu şiir yalnız tasvirici değil, aynı zamanda yorumcudur. Şair için nesnel âlem sadece anlatmak istediği hususun materyali olarak önemlidir. O, âleme hikmet nazarıyla bakar ve basit gerçeklerden ahlakî neticeler çıkarır. Böylece mânâ somuttan soyuta doğru ilerler. Aşağıdaki ilk beyitte bu husus özellikle dikkat çekicidir.

Bilmeziz râst revîş cünbiş-i aklam gibi/Satra düşmez yolumuz nokta vü i'cam gibi. Beyit, birinci mısranın okunuşuna göre iki şekilde anlaşılmaya müsaittir.

a- Hâlimiz, gidişatımız, kalemin yazış tarzı gibi eğri büğrü. Nokta ve hareke gibi bizim yolumuz da bir türlü satıra düşmüyor.

Beyitte kalem; boy bakımından insana benzetilmiş; onun yazma esnasındaki hareketi ise insanın yürüyüşüne. Kalem görünüş bakımından düzdür ama yazıya başlayınca -tutuluş şekli

açısından- eğridir. Yazma esnasında da satır üzerinde düz bir çizgi hâlinde ilerlemez. Harflerin eğri büğrü olması dolayısıyla bu yürüyüş de eğri büğrüdür. Aynı şekilde yazıdaki imla işaretleri, yani nokta (cezim) ve hareketler de daima satırın ya altında ya üstünde kalır. Hareke anlamındaki i'cam uzak anlamıyla zaten; “yanlış yazmak” demektir ve beyitte anlatılan fikri pekiştirmektedir. Şimdi şairin bu basit gözlemden çıkardığı sonuçlara geçebiliriz.

Beyitte satır düz oluş bakımından doğru yolu veya doğruluğu temsil ediyor. Sırat-ı müstakimde giden insan, dosdoğru ilerler. Satırdan çıkmalar manevi tökezlemeyi temsil ediyor. Gidişi satıra uğramayan şairin de böyle bir tökezleme içinde olduğu düşünülebilir. Ancak burada o, şahsî bir maceradan ziyade kendi asrında yoğunlaşan toplumsal bir arızayı ifade ediyor olmalı. Bu durumda kalemin yazısındaki eğrilik aslında kalemle ilgili işlerde doğruluğa riayet edilmemesine bir telmih olmalıdır. Zira kalem, mecaz yoluyla adaleti temsil etmektedir. Bunlara ek olarak şair, kullandığı kelimelerin çağrışımlarıyla da şiiri zenginleştirmektedir. Sözelimi “rast” kelimesi -kelime anlamı dışında- aynı zamanda yön olarak “sağ” demektir. Kalem, reviş -buradaki anlamıyla amel, iş- ve sağ kelimeleri bir araya gelince hemen İslam kültürünün şu tanıdık mülâhazaları hatıra gelir; biz bir kalem gibiyiz ve her an yaptığımız işlerle-hesap gününde karşımıza çıkarılacak olan- bir kitap yazmaktayız. İyi işler sağdaki meleğin kalemıyla yazılır ve bu kitap hesap günü sağdan verilir vs.

b- Kalemin yürüdüğü gibi dümdüz yürümeyi bilmeyiz. Nokta ve hareke gibiyiz; satıra düşmeyiz. Beyitten böyle bir anlam çıkarmak için satırın günlük anlamıyla kullanılması gerekiyor. Bilindiği gibi satır, et veya odun doğramaya yarayan aletin adıdır. Kalem ve satır bir araya gelince hemen kalemin kesilerek açılması

hatıra gelir. Esasen kalem diğer anlamıyla “kesmek” demektir. Kalem açılırken ortaya çıkan talaş da bir nevi nokta ve harekeye benzer. Ancak bir kalemin yolunun satıra uğraması yani yazıya başlaması açıldıktan sonradır. Yani kalem önce satıra/bıçağa uğrayacak sonra yazı satırına uğrayacaktır. Açıklamamızın başında buradaki kalemin insandan kinaye olduğunu söylemiştik. O hâlde insanın yolunun satıra uğraması/veya uğramaması ne anlama geliyor? Bu tabiri iki mânâda anlayabiliriz. İlk elde halk arasında kaba insanlar için kullanılan “yontulmamış adam” tabiri hatıra gelmektedir. Kalemle kitapla iştigal eden insan da bu anlamıyla yontulmuş ve incelmış insandır. Ama şairin asıl amacının bu mânâ olmadığı başka bir karineyle ortaya çıkıyor. Zira şiirde kalem doğruluğu dolayısıyla satıra (veya satırın altına) düşmektedir. Normalde satır kalem açmaktan daha mühim işlerde kullanılır. Söz gelimi cellat satırı kafa kesmeye yarar. Kimlerin kafası kesilmez? Şair bu soruya; “Kalem gibi doğru olmayanların” cevabını veriyor. Peki kim bunlar? “Nokta ve hareke gibi olanlar.” Yani, kalem gibi dik duramayanlar, zaten yerle bir olanlar, dalkavuklar vs. böyleleri için can korkusu söz konusu değildir. Böylece beyitte -ilk anlamını izah ederken de karşımıza çıktığı üzere- dönemle ilgili sosyal bir tenkit söz konusudur

Beyitte kullanılan kelimelerle bazı lafız ve mânâ sanatları yapılmaktadır. Rast ve cümbüş kelimeleri kullanılmayan anlamlarıyla musiki tabirleridir. Nokta, kalem, satır-î'cam gibi yazı etrafındaki kelimeler de kendi aralarında yeni bir gurup oluşturuyor.

Germ ü serdine bu mihnetgede-i devranın/Görmedim karşı durur revzene-i cam gibi. Bu beyti de tamamen birbirine zıt iki şekilde tercüme etmek mümkündür.

a- Bu dünya çilebanesinin soğuşuna sıcağına dayanmak herkesin kârı değildir. Bu çileler karşısında herkes cam kadar dayanıksızdır.

b- Bu dünya çilehanesinin soğuğuna, sıcağına karşı durma bususunda ben pencere camı gibi kabiliyetlisini görmedim.

Birinci anlam düz anlam olduğuna göre şiirin mânâ yoğunluğunu ikinci açıklamada aramalıyız. Divan şiirinin yaygın kabulüne göre bu dünya bir viranedir. Viranede oturanın rahat etmesi ne mümkün. O, içindekini soğuk ve sıcaktan koruyamaz. O hâlde bu dünyaya gelen daima çile çekmeye razı olmalıdır. Peki her tarafı dökülen bir viranede en evvel ne kırılır? Tabiatıyla camlar. Ama şair bunu tersine çeviriyor ve camları viranedeki en dayanıklı nesnelere ele alıyor. Bunun doğru olması için germ ü serd kelimelerini delalet ettikleri mânâ yerine sözlük anlamlarıyla yani sıcak ve soğuk anlamlarıyla almak gerekir.

Cam şeffaf ve nahif yapısına rağmen ısıya karşı başka cisimlerin gösteremediği bir mukavemet kabiliyetine sahiptir. Zira gelen ısı ve ışığı tutmaz. Bunu geğirgen yapısına borçludur. Camın kendi rengi, kendi benliği yoktur, gelen ışığa göre renk kazanır. Buna mukabil kesif ve renkli maddelerin soğuk ve sıcaktan etkilenmeleri daha fazladır. Genleşiip büzülmeleri, tabiat olayları karşısında onları daha edilgen, daha dayanıksız bir konuma sokar. Nesnelere olaylar karşısında duygusal bir tepkileri olamayacağı açıktır. O hâlde şairin camı teşhis yoluyla kişiileştirmesi, bu benzetmeden insanlar için bir kıyas çıkarma amacına yöneliktir. şairin okuyucuya bıraktığı bu fikri divan şiirinin dünya idrakine göre biz tamamlayabiliriz. Buna göre bizim hâdiseler karşısındaki dayanıksızlığımız rengimizle, diğer bir ifadeyle “ben” duygusuna sahip olmamızla ilgilidir. Benlik duygusu arttıka emellerimiz, umutlarımız ve bunları kaybetme korkumuz da o derece artacaktır. Halbuki sufiyane bir bakış açısıyla bütün hâdiseler tek renge bürünür. Sufi için bütün olaylar ilahi bir cilvedir ve hoştur. Ancak Nabi, işi bu noktaya

vardırıyor ve söz konusu bakış açısını sadece gerçek bir mihnet evi olarak gördüğü dünyaya katlanmak için kullanıyor.

Cam kelimesi aynı zamanda kadeh anlamındadır. Burada doğrudan bir atıf olmamakla birlikte şairin çeşitli üzüntülere karşı koymanın en iyi yolunun kadehe sarılmak olduğu şeklindeki fikre çok dolaylı bir göndermede bulunduğu da düşünülebilir.

Bayitte; revzene-cam ve mihnetgede kelimeleri ile germeser ve devran kelimeleri birbirleriyle tenasüp içindeki iki kelime öbeği teşkil ediyor.

Çirk-i dünyayı suhuletle ne mümkün tahsil/Rû dürüş olmayacak kîse-i hammam gibi. Tahsil kelimesine giydirilen anlamlara göre beyti iki şekilde anlayabiliriz.

a- Hamam kesesi gibi sert yüzlü olmadıkça bu dünya kirini kolaylıkla kazanmak ne mümkün.

b- Hamam kesesi gibi sert yüzlü olmadıkça bu dünya kirini kolaylıkla kazımak ne mümkün.

Divan şairinin telakkisine göre dünya malı bir kirdir. Ama insanlar yine de bu kire taliptirler. Peki hangi tip insanlar mal, mülk kazanmakta başarılı olurlar? Yüzü sert olanlar, katı olmasını bilenler, menfaatleri için gerekirse insanların canını acıtmaktan çekinmeyenler.. Tahsil kelimesi aynı zamanda vergi anlamına geliyor. Vergi memurlarının da her dönemde ekşi suratlı olarak nitelendiklerini biliyoruz. Bir anlamda bu meslekî bir zarurettir. Şair bu fikri ispat için hamam kesesi örneğini kullanıyor. Bedendeki kiri kazınması için kesenin de bir miktar sert olması gerekir. Bu örneğin seçilmesi onun şekil olarak yüz derisine benzerliğinden olmalı. Diğer taraftan kese aslında içine para konan torbacığın ismidir. Böylece şairin kesedeki parayla hamam kesesindeki kiri birbirine denk gördüğü söylenebilir. Suhulet ise aynı zamanda “yumuşaklık” mânâsın-

dadır ve bu mânâsıyla “dürüş”ün zıttıdır. Kir yumuşatılarak çıkarılır. Bu ikinci anlam bu olaya da bir atıf olmalı. Şimdi de ikinci anlama geçelim. Hamam kesesinin amacı kazıldığı kiri sahiplenmek değildir. O bedeni can acıtarak da olsa kirden arındırmakta, temizlemektedir. Dünya malı da bir kir olduğuna göre amaç ondan kurtulmak olmalıdır. Peki ama kimler kendisine bir kir gibi yapışan bu dünyadan kurtulabilir? Ancak dünyevî mahrumiyete biraz olsun katlanabilenler, ona yüz vermeyenler. Sufiler bu perhizkârlığı çileye girmek, çileye soyunmak gibi tabirlerle ifade ederler.

Kimsenin hâline hiç olmayanı harf-endaz/Leb-i mihr ile öper subh leb-i bam gibi. Diğer beyitler gibi bu beyit de okuma biçimine göre şu iki şekilde anlaşılabilir.

a. Sabah, kimse hakkında ileri geri konuşmayan kişiyi, güneşin dudağıyla öper. Tıpkı çatı dudağını öper gibi.

b. Çatı dudağı gibi sabah da kimse hakkında ileri geri konuşmayan kişiyi, güneşin dudağıyla öper.

İnsanların her biri başkasınca yadırganan bir hâl ve özelliğe sahiptir. Herkes başkasında gördüğü kusuru diline dolar, onu kınar. Genellikle de bunlar gece olur. Çünkü sohbet meclisleri geceleri kurulur. Çatı ise altındaki her türlü aybı örter. Asla örttükleri hakkında bir sırrı ifşa etmez. Konuşmak dil ve dudağa mahsustur. Evlerin çatısı da ileri uzanan görünüşüyle şair tarafından dudağa benzetilmiştir. Şair çatılara düşen güneşin ilk ışıklarını da bu takdire layık davranışa karşı bir sabah öpücüğü olarak tefsir ediyor. Böylece bu ikisi dudak dudağa gelmiş oluyorlar. Nabi, böyle bir ilgi kurmak için sabahın ilk ışıklarının yüksek yerlere düştüğünü gözlemiş olmalı. Bilindiği gibi mihr, aynı zamanda sevgi anlamındadır. Leb-i mihr tamlamasını “sevgi dudağı” olarak aldığımızda bu sefer sabah çatıyı sevgi dudağıyla/sevgiyle öpmüş olur. Diğer taraf-

tan güneşin dudağı anlamına gelen leb-i afitab veya leb-i mihr terkipleri ışığın gölge ile buluştuğu çizgi için kullanılır. Kullanılan kelimelerden “harf ile dudak” “dudakla öpmek” “çatı, gölge, güneş ve sabah” birbiriyle tenasüp teşkil ediyor.

Dem gelir kim dübüründen çıkarırlar nefesin/Oлма lebleşne-i hun şişe-i haccam gibi. *Ey zalim! Hacamat şişesi gibi kan içmeye o kadar meraklı olma. Gün gelir -hacamat şişesinin havasını aldıkları gibi- senin de arkandan havanı çıkarırlar.*

Beytin etrafında döndüğü olay hacamattır. Hacamat yani kan aldırma eski tıbbın pek rağbet ettiği tedavi usullerinden biri olduğu gibi günümüzde de oldukça yaygındır. Hacamatı kısaca özetleyecek olursak; önce vücudun kan aldırılacak olan nahiyesine -özellikle, sırt ve kalça- jilet veya ustura gibi keskin bir aletle küçük bir çizik atılır. Daha sonra içine yanan bir pamuk parçası yahut kibrit konmuş bulunan bir fincan, çizilen yerin üzerine kapatılır. Yanan ateş fincandaki oksijeni bitirince hâsıl olan basınç farkı dolayısıyla et kaba doğru kabarır, şişer. Bu şişmeyle birlikte küçük sıyrık da genişler ve kan dışarı çıkar. Böylece vücuttaki kirli kan alınmış olur.

Şair, kan içmeye meraklı olanları bu hacamat şişesine benzetiyor. Bu tip insanlar aynı zamanda havalı, mütekebbirdirler. Ancak gün gelir şişenin havasını aldıkları gibi onların havasını da alan biri çıkar. Beyitte hava yerine nefesin çıkmasından bahsedildiğine göre şair, ecelden bahsediyor olmalı. Ya da şiddetli korku karşısında insanın yellenmesi olayına bir hatırlatma yapıyor olabilir. İfadeyi bu şekilde anlayabileceğimiz gibi birinci mısradaki dem kelimesini diğer mânâları ile de açıklayabiliriz. Tevriyeli kullanılan kelime aynı zamanda kan anlamındadır. Bu anlamıyla beyti: “Ey kan içici. Senin nefesini de keserler de dübüründen kan gelir!” ilh. şeklinde tercüme etmek mümkündür. Kelime bu anlamıyla hun ve haccam kelimeleriyle bir

gurup teŖkil ediyor. Dem aynı zamanda nefes demektir. By-
lece mısradaki iki kere nefes kelimesi gemiŖ oluyor.

Nukreden hâli olan pençe-i merdüm Nabi/eŖm-i halka
görünür danesi yok dam gibi. *Ey Nabi! Elinde para olmayan in-
sanın pençesi halkın gözüne içine tane konmamıŖ bir tuzak gibi gelir.*

Beyitte o zamandan bu zamana kadar devam edegelen
yaygın bir kuŖ tutma olayına göndermeler vardır. Bu basit
usulün zeti Ŗudur; kuŖun konacağı yere halka Ŗeklinde bir
ip ve bunun ortasına da kuŖu çekmesi için birkaç dane ko-
nur. Daneye gelen kuŖ ayağına ipin dolanmasıyla yakalanır.
Ŗayet halkanın ortasında dane yoksa kuŖ bu tuzağa yakalan-
mayacaktır. Ŗair insan iliŖkilerinden bahsederken bu olaya
bir göndermede bulunuyor. İnsanlar parasız birisine karŖı
mesafeli dururlar, uzattığı eli sıkmakta tereddüt gösterirler.
Ŗekil bakımından halkaya benzeyen el ayası onların gözüne
bir tuzak gibi görünür. Ancak içinde dane olmayan bu tu-
zak kimseyi celbetmez. Böylece halka ve el ayası yuvarlak
oluŖlarıyla tenasüp teŖkil ediyorlar. Ancak halka Ŗekli bu iki
kelimeyle sınırlı değildir. Bu tuzağı gören göz de Ŗekil ba-
kımından daireseldir. Diğer taraftan merdüm kelimesi aynı
zamanda gözbebeği anlamındadır ve eŖm ile parça bütün
iliŖkisi içindedir. Göz bebeği ile göz halkası bir araya gelince
içinde dane bulunan halka Ŗeklindeki bir tuzak manzarası
ortaya çıkar. Halk ile halka kelimeleri arasında da eksik cinas
söz konusudur.

Diğer taraftan Türkçede *dam* kelimesi ev anlamında da
kullanılır. Dane ise yiyecekten mecazdır. Böylece elinde parası
olmayanın evi bir nevi tuzaktır. Aynı zamanda vahŖi hayvanla-
ra da *dam* denir. Bu durumda parası olmayan insan pençesinde
yiyeceği olmayan bir vahŖi hayvan gibi tehlikeli oluyor.

Gazel

Taze hırama gelmiş ol şûh-ı nev-resîde
Tâvus-ı cennet olsun ser-tâ-be-pây dîde

Bî-mevc-i şûriş olmaz âsâyîşi cihanın
Derya ta'affün eyler oldukça âremide

Her nâ-kabûle etmez zahm-ı sitem teveccüh
Görmez cefâ-yı sûzen kâlâ-yı nâ-derîde

Nev-Müselmân aceb mi takvâ-fürûş olsa
Eyler füzûn perestiş gilmân-ı nev-harîde

Her seng-dil hevâ-yı kadünle nâziş eyler
Pîşânî-i nigîne revnak verir keşide

Mahv ol ki zâhir olsun hâsiyet-i vücûdun
Virmez neşât-ı hâtır sahbâ-yı nâ-keşide

Peygûle-i kanâat Nabi güzel mahâldir
Hayfâ ki yokdur anda efrâd-ı âferîde

Şerh

Taze hırama gelmiş ol şûh-ı nev-resîde/Tâvus-ı cennet olsun ser-tâ-be-pây dîde. *O işveli ve yeni yetme dilber yürümeye benüz başlamış; cennet tavusu baştan ayağa göz kesilsin de yürüme nasıl olurmuş görsün.*

Divan edebiyatında makbul sevgili tipi yeni yetme olanıdır. Nitekim Nedim, sevgiliye babayani yollu: “Sen böyle soğuk yerde niçin yatar uyursun/Billah döğer dur hele dâyen

seni görsün/Dahi küçüceksin yalnız yatma üşürsün/Serd oldu hevâ çıkma koyundan kuzucağım.” gibi tavsiyelerde bulunurken bu hususu biraz da mizahî bir şekilde ortaya koymakta. Ancak Nabi, eldeki beyitte mübalağada daha da ileri gidiyor ve önümüze yürümeyi yeni öğrenmiş bir bebek-sevgili çıkarıyor. *Taze* kelimesi hem sevgilinin tazeliğine hem de onun yürümeye yeni başladığına delalet etmekte. Beyitte sevgili ile tavus arasında biri yürüyüş ikincisi güzellik olmak üzere iki benzerlik mevcuttur. Bebek sevgilinin yalpalayarak yürümesi, tavusun yürüyüşünü andırmaktadır. Bu çocuk sevgili aynı zamanda da şuhtur. Kırıla döküle yapılan şuh bir yürüyüş şekilce yine bebek yürüyüşüne benzer. Şöyle veya böyle sevgili çirkin yürüyorsa tavus bu yürüyüşün nesine özensin? Sevgiliyi çirkin yürüme isnadından kurtaran şey onunla ilgili umumi telakkidir. Klasik şiirde bütün güzellikleri kendisinde toplayan sevgili yürüyüşüyle de güzeldir. O bir serv-i revandır, küçük ve seri adımlarıyla sanki yürümemekte, su gibi akmaktadır. Durum böyle olunca şair sevgiliye yürümeyle ilgili iki farklı özelliği aynı anda atfetmekte: Kötü yürüyüş, iyi yürüyüş. Tavusta hoşça gitmeyen yalpalama küçük bir çocukta gözü okşar. Netice olarak Nabi, tüyelerinin güzelliğine karşı yürüyüşü çirkin olan tavusa, sevgilinin yürüyüşünü seyretmesini ve onu kendisine örnek almasını tavsiye ediyor. “Baştan aşağı göz olmak” dikkat kesilmek demektir fakat bu ifadeyle aynı zamanda tavusun tüyleri de imâ edilmektedir. Bilindiği gibi bu kuşun tüyleri üzerinde göze benzeyen şekiller vardır. Bu husus-hüsni talil ile- tavusun, dikkat ve haset ile baştan aşağı göz kesilmesi, şeklinde yorumlanmakta.

Bî-mevc-i şûriş olmaz âsâyişi cihanın/Derya ta’affün eyler oldukça âremide. *Kargaşa dalgaları olmadan dünyâ düzene girmez; nitekim, deniz durgun kalırsa kokuşur.*

Dünya denize, sonu gelmeyen hâdiseler ise dalgalara benzetilmiş. Aslolan sükündür. Peki, o hâlde bu dalgalar, bu karmaşa lüzumsuz mu? Hayır, şair bu karmaşayı sükûna ermenin ve tazelenmenin bir zarureti olarak görüyor. Uzun süre durgun kalan deniz kenarlarda biriken çer çöpten dolayı kokmaya başlar. Bir fırtına kopmalı ki dalgalar denizi temizlesin, kokmayı önlesin. Benzer şekilde dünyada da bu hay u huy tabii ve gereklidir. Hayatın devamı hareket ve mücadele esasına dayanır. *Şûr*, kargaşa mânâsı yanında “tuzlu” demektir ki bu mânâsı ile denizle tenasüp teşkil eder. Bu anlamlar yanında beyti ilk beyitle birlikte düşünmek de mümkün. Klasik edebiyatımızda sevgilinin “hırama gelmesi” büyük bir hâdisedir. Onun boyu posu ve yürüyüşü kendi etrafında âşıklardan meydana gelen büyük bir kalabalık vücuda getirir. Öyle ki ölümler bile bu güzelliği görmek için dirilip ayağa kalkarlar. Hasıl olan ve kıyametten haber veren manzara tam bir dalgalı deniz manzarasıdır. Böylece sevgili sebep olduğu sinerjiyle ekolojik dengeye hizmet etmektedir.

Her nâ-kabûle etmez zahm-ı sitem teveccüh/Görmez cefâ-yı sûzen kâlâ-yı nâ-derîde. *Sitem yarası öyle her kabiliyetsize iltifat etmez; nitekim yırtılmamış kumaş da iğne cefâsı çekmez.*

Defaatle geçtiği üzere sevgilinin sitemi ve cefası âşık için iltifatın da kendisidir. Zira sitem şeklinde bile olsa sevgilinin ilgisine mazhar olmak âşık için kâfi saadettir. Asıl talihsizlik, siteme bile layık görülmemek, bütünüyle unutulmaktır. Bu mantığa göre sevgili âşıkları arasında kimlere sitem ediyor? Sadece değer verdiklerine! O hâlde sitem bir kabul ediliş, ilgisizlik ise hiçbir şekilde kaale alınmayıştır. Peki sitem neye benzer? Oka, süngüye yahut hançere. Bütün bunlar bir nevi iğne gibidirler. Kumaş önce yırtılmalı ki iğne onu diksin, âşık da aşkla sinisini paralamalı ki sevgili onun sevgideki ciddiye-

tini anlasın ve sitemini esirgemesin. İğne sevgilinin âşığa karşı tutumunu ifadede oldukça manidar ve isabetli bir seçimdir. Zira iğne kumaşı hem yaralamakta hem de dikmektedir; sitem de aynı şekilde bir yandan âşığın gönlünde yara açmakta diğerk taraftan ilgisiyle derde derman olmakta. Mevlana'nın benzetmesiyle aşk hem zehir hem de panzehir. Beyitte iğne ve onunla ilgili kelimeler arasında tenasüp olduğu gibi, iğne/kumaş ve nâkabal/sitem kelime grupları arasında unsurların mütekabirliyeti açısından leff ü neşr sanatı mevcuttur.

Nev-Müselmân acib mi takvâ-fürûş olsa/Eyler füzûn perestîş gılmân-ı nev-harîde. *Yeni Müslüman takva satsa şaşılır mı? Nitekim yeni satın alınmış köle de kendini beğendirmek için pek çok hüner sergiler.*

Yeni Müslüman olan yahut sonradan dine sarılanlar, bu konuda herkesten fazla gayretkeş kesilir, çok önceden beri bu işin içinde olanları beğenmez görünürler. İşte Nabi, bu psikolojik hâli yeni satın alınmış kölenin sahibinin gözüne girmek için gösterdiği dalkavukluğa benzetiyor. Yeni köle efendiye yapmacık ve abartılı bir saygı gösterir. Şair “takvâ-fürûş” tabiriyle yeni Müslüman'ın -veya yeni dindarın- gayretinin de bu kabilden, yapmacık bir gayret olduğunu ifade ediyor. Beyitte birtakım kelime oyunları ve tevriyeler de söz konusu. Mesela “perestîş” tapınma mânâsına da gelir ki, diğerk dinî tabirlerle tenasüp teşkil eder. Keza, aslında cennet erkeği demek olan “gılman” kullanılıştaki köle ve bazen erkek sevgiliyi ifade eder. “Haride” ise ikinci mânâsıyla “kız-oğlan kız” demektir ve gılmanın ikinci mânâsıyla irtibatlıdır. Biri *satma*, biri *satın alma* demek olan “fürûş” ve “harîde” kelimelerinin de bir arada kullanıldığına dikkat çekelim.

Her seng-dil hevâ-yı kadûnle nâziş eyler/Pîşânî-i nigîne revnak verir keşide. *Her taş gönüllü, boyuyla övünür ve nazlanır; elbak keşide de mübriin alınma bir güzellik verir.*

Sevgili âşîğa acımadığı için “seng-dil” yani taş gönüllüdür. Onun nâz sebeplerinden biri de uzun boyudur. Diğer taraftan eskiden mühür de taştan yapılır ve süs olmak üzere keşide (bazı harflerin kuyruklarının uzatılması yahut kenar çizgisi) çekilirdi. Sevgilinin kalbini -taş olması bakımından- mühre benzeten şair, keza övünüp durduğu uzun boyunu da bu mührü süsleyen bir keşide telakki ediyor. Nitekim eskiler uzun boylulara “keşide-kâmet” derlerdi. Kalbin mühre benzetilişinde, klasik şiirde sevgilinin kâfir telakki edilmesinin de rolü olmalı. Nitekim Bakara Sûresi’nde kâfirler için “Allah onların kalplerini mühürlemiştir.” (1/2) buyurulmuştur. “Pişânî” lafzından sevgili yüzünün de mühüre benzemesi akla gelir.

Mahv ol ki zâhir olsun hâsiyet-i vücûdun/Virmez neşât-ı hâtır sahbâ-yı nâ-keşide. *Mahv ol, kendi varlığından geç ta ki gizli özelliklerin ortaya çıksın. Nitekim içilmeyen kadeh (şarap) insâna gönül boşluğu vermez.*

Şarapta insana haz veren çeşitli hassalar bulunmakla beraber, bunların görünür hâle gelmesi onun içilmesine bağlıdır. İçilmekle zahiren yok olan içki, özellikleriyle, yani insana verdiği sarhoşluk ve yaşattığı coşkunlukla, hâl suretinde yeniden var olur. Şair insanı bedence şarap dolu bir kadehe benzetmiş. Şarap gibi insan da ten cihetiyle yok olmalı ki varlığında gizli olan hakikatler ortaya çıksın. Mahv olmak, kendini ifna etmek tasavvufun üzerinde ısrar ettiği hususlardandır. Tasavvufta ilk merhale, “nefy” yani kendi varlığı dâhil bütün varlığı inkârdır, bunu daha sonra “isbat” takip eder. Aynı hâdise, kısaca “lâ” ve “illâ” tabirleri ile de ifade edilir. Olgunlaşmanın önündeki en büyük engel insanın bizzat kendi maddi varlığıdır. Cismanî varlığın zayıflaması ve ruhî kabiliyetlerin inkişâfı da muhtelif çilelerle gerçekleşir. Vücûd kelimesi hem varlık hem de beden mânâları taşır ki burada her iki mânâsı da lüzumlu olacak şekilde kullanılmıştır.

Peygûle-i kanâat Nabi güzel mahaldir/Hayfâ ki yokdur
anda efrâd-ı âferîde. *Nâbî, kanâat kösesi ne güzel bir yer! Amma
ne yazık ki, orada bir Allah'ın kulu yok!*

Bulunduğu hâle razı olma, en büyük zenginliktir. Nitekim bir hadis-i şerifte, “Kanâat, tükenmez bir hazinedir.” denmektedir. Ancak insanların hiçbirisi, hâline kanaat etmediği için bu güzel makam boş kalmıştır. Muhtemelen verdiğimiz hadisi hatırlayan şair, kendisi dâhil, kanaat gösteremedikleri için insanlara acırken kendisini kanaat Kafi'nın Anka'sı olarak niteleyen Fuzûlî'yi unutmuşa benziyor, Fuzûlî; bir beytinde şöyle der: “Cife-i dünya değil herkes gibi matlubumuz/Bir bölük Ankalarız Kaf-ı kanaat bekleriz.”

Nedim: (1681-1730)

Fuzûlî gibi bir lirikten, Bakî gibi sağlam ve mutantan bir sanatkârdan, Nabi gibi bir hikmet üstadından sonra gelen herhangi bir şair şiirde yenilik namına ne yapmalıydı ki isabetli davranmış olsun? Onları izlemek gölgede kalmaktı doğru ama aşmak daha da zordu. Sonraki şairlerin birçoğu üstatlarının izinden gittiler ve onların gölgesinde kaldılar. Sadece iki büyük şairimiz var ki geleneğe kendi tarzlarıyla bir tazelik ve fer vermeyi başardı. Bunlardan biri Nedim, diğeriye tarz olarak onun tamamen karşı kutbu olan Şeyh Galib. Fuzûlî inleyiş, Bakî gürlüğü, Nabi düşünüşü. Uçarı bir İstanbul çocuğu olan Nedim ise şiire gülümseyişi getirdi. Nükte, incelik, şuhluk, zerafet, hayattan zevk alma.. Devir, Lale Devri'ydi ve bunlar o devrin özellikleriydi. Tahtta III. Ahmet, sadaret koltuğunda Nevşehirli İbrahim Paşa vardı. İstanbul, üç asırdır bizimdi ve sanatkâr elinden geçmiş bir mücevher gibi traşlanmış, incelmış, güzelleşmişti. Böyle bir asra bu asrın ruhu olacak bir şair lazımdı. Öyle ki üzerinde titrediği bu şehrin bir taşını bile İran'a değışmesin, onun büyüğü manzaralarını mısralarıyla resmetsin. Resmin yerini tutan Nedim'in mısraları olmasaydı acaba biz Lale Devri'ni zihnimizde bu kadar kuvvetle canlandırabilecek miydik? Hatta o olmasaydı gazel meşalesi Yahya Kemal'e kadar uzanır mıydı? Bu meçhul. O hâlde dileyelim ki ses bayrağımızın bu büyük mücahidinin şahsî kusurları da ind-i ilahide mağfur olsun.

Gazel

Akıbet gönlüm esir ettin o gîsûlarla sen
Hey ne câdûsun ki âteş bağladın mûlarla sen

Gamze-i fettânını koydun ki yıkdı âlemi
Bahse dalmışken çeh-i Babil'de câdûlarla sen

Görmeden mecnûnların sahradaki cem'iyetin
Sevdiğim meşk-i nigâh eylerdin âhûlarla sen

Serv-i dil-cûyumdan ayrı geçt-i gülşen istemem
Var yürü istersen ey eşk-i revân cûlarla sen

Nâzdan hâmûşsun yohsa zebânın duymadan
İstesen bin dâstan söylersin ebrûlarla sen

Şûhdur tâ şöyle refâtârın ki fark etmez bakan
Şöyle gitsen serv-i âzâdım akar sularla sen

Bü'l-aceb 'ayyâr-ı efsûngersin ey kilik-i Nedim
Çok tabiat sarhoş eylersin bu dârûlarla sen

Şerh

Akıbet gönlüm esir ettin o gîsûlarla sen/Hey ne câdûsun ki âteş bağladın mûlarla sen. *Ey sevgili! Kaküllerinle sonunda gönlümü esir ettin. Sen nasıl cadıydın ki kullarla ateşi bağlayabildin!*

Divan şiirinde sevgilinin gözü, gamzesi, saç ve ayva tüyleri kadılık özelliklerine sahiptir. Burada şair bunların en yaygın olan saç/kakülü kullanıyor. Daha evvelki şiir yorumlarında da geçtiği üzere sevgilinin âşığı kendisine bağlama vasıtalarından

biri saçtır. Saç bazen kement olur âşığın boynuna dolanır, bazen de onun kuşa benzeyen gönlünü ağına düşürür vs. Saçın ipe benzerliği veya kakülün uç taraftan halkalanarak kement manzarası alması da bu telakkiyi beslemiş olmalıdır. Şair, şiririmizde adiyattan olan bu duruma bir fevkaladelik yüklüyor ve bunu sevgilinin cadılık kabiliyetine atfediyor. Bu fevkaladelik gönlün ateş olma keyfiyetidir. Zira aşk ateştir; dolayısıyla gönül de aşka mahal olmak itibarıyla ateş kesilmiştir. Sevgili böyle bir gönlü bağladığı cihetle saç ve ateş bir araya gelmiş oluyor. Ateş karşısında en dayanıksız madde olan kılın ateşi bağlamasını akıl kabul etmez. Sevgili mademki muhal olanı mümkün kılıyor o hâlde bu olağanüstü kabiliyetle kendi cadılığını da tescil etmiş oluyor. Aslında bütün bunlarla anlatılmak istenen şey, sevgilinin saçının güzelliğiyle âşığı teshir ettiği, onu bir nevi esir durumuna düşürdüğüdür. Buradan hareket eden şair yukarıdaki benzerlik zincirlerini kurma imkânı elde ediyor ve böylece sevgili cadı; saç da cadının kullandığı büyü malzemesi hâline geliveriyor. Zira bilindiği gibi büyücülerin baş malzemesi kıl, saç vb. gibi şeylerdir. Sihirle uğraşan kişi kullandığı malzemeyi ekseriya muska hâline sokar ve düğümler atar. Bu şekilde etkilenmesi amaçlanan kişi bağlanmış olur. Demek ki beyitte kullanılan *bağlamak* kelimesi de sihir tabirlerindedir. Nitekim meşhur olduğu üzere Hz. Peygamber'e yapılan muskaya da yedi düğüm atılmış idi. Cebrail'in bildirilmesiyle durum açığa çıktığında her düğüme muavvizeteyn sûreleri -Nas ve Felak- okunmuş ve düğümler açıldıkça Hz. Peygamber eski sağlığına kavuşmuştu. Halk arasında cadıların ateşe ve suya hâkim oldukları -ateşte yanmadıkları, suya batmadıkları vs.- inancı mevcuttur. Beyitte bu inanişaya da uzak bir gönderme vardır. Saç-sihir ilgisini ifade bakımından eldeki beyte çok benzeyen bir başka beyti de Naili'den alarak bu bah-

si bitirelim: “Bağlanır zülfüne diller nice câdusun sen/Harim-i Kâbe’yi dâm eyleyen âhûsun sen.

Gamze-i fettânını koydun ki yıkdı âlemi/Bahse dalmışken çeh-i Babil’de câdûlarla sen. *Sen Babil kuyusunda cadılarla sobbete dalmışken fitneci gamzen de boş durmadı ve bütiin âlemi harap eyledi.*

Şair bu beyitte de önceki beytin konusunu sürdürüyor. Yukarıdaki beyitte cadı ile ilgili telakkileri özetlemiştik. Burada ise beytin eksenini oluşturan Çeh-i Babil ve gamze-i fettan tamlamaları üzerinde duralım.

Harut ve Marut: Çeh-i Babil tamlamasında Harut ve Marut hikâyesine bir telmih söz konusudur. Kur’an-ı Kerim’de (Bakara /102) sadece ismi geçen bu iki melek hakkında İsrailî rivayetlerde bir hayli tafsilat mevcuttur (Geniş bilgi için bk. TDVİA, Kürşat Demirci, c.16, s.262-64) Muhtemelen Zerdüştlükten Yahudi metinlerine intikal eden ve buradan da bazı zayıf hadislere konu olan bu rivayetlerin hûlasası şudur: “Hz. İdris zamanında melekler Allah’a, günah içinde yüzen insanları niçin helak etmediğini sormuşlar ve Allah’tan: “Eğer onlardaki nefis ve şehvet sizde olsaydı siz de onlar gibi olurdunuz.” cevabını almışlar. Bu muhaverenin sonunda iş bir iddiaya dönmüş ve meleklerin temsilcisi olan Harut ve Marut nefis sahibi olarak imtihan edilmek üzere yeryüzüne indirilmişler. Bu iki melek gündüzleri insanlar arasında adaletle hükmeder, gecelerini ise ibadetle geçirirlermiş ve yapmamak şartıyla insanlara sihir usullerini de öğretirlermiş. Bir gün güya kocasından şikâyetçi olarak onlara başvuran bir kadın, güzelliğiyle onların aklını başından almış ve kendine bağlamış. Melekler kadına vuslat teklifinde bulunmuşlar. O da bunun karşılığında meleklerden şu üç fiilden birini yerine getirmelerini istemiş: İçki içme, zina etme veya adam öldürme.. Harut ve Marut bu günahlar arasında en ehveni sayarak içki içmeyi kabul etmişler. Ancak sarhoşluk

zina ve adam öldürmeyi de beraberinde getirmiş. Muradına nail olan kadın meleklerin sarhoşluğundan istifade ederek onlardan ism-i azam duasını da öğrenmiş ve bu sayede semaya yükselmiş. Ancak bütün bu yaptıklarının cezası olmak üzere orada Zühre yıldızına dönüşmüş. Ayıldıklarında yaptıklarına pişman olan melekler ise Allah'tan cezalarının ahirete kalması talebinde bulunmuşlar. Bunun üzerine kıyamete kadar beklemek üzere saçlarından baş aşağı Babil kuyusuna asılarak cezalandırılmışlar vs.” Asılsız olduğu şüphesiz olan bu rivayetlerin Kur'an-ı Kerim tefsirlerine göre doğru sayılabilecek tarafı ismi geçen iki meleğin insanlara yapmamak şartıyla sihir öğrettikleri hususudur. Bütün bu rivayetler şairlere birçok benzetme yapma imkânı sağlamıştır. Sevgilinin çene çukuru Babil kuyusu, o kuyuya doğru eğilen zülüfler ise saçlarından asılan Harut ve Marut olarak nitelenmiştir. Bu beyitte olduğu gibi, bazen sihir kaynağı ve çukur oluşu bakımından sevgilinin gamzesi de Babil kuyusuna benzetilir.

Gamze-i fettan: Fitne söz konusu olunca sevgilinin ilk hatıra gelen özelliklerinden birisi de gamzesidir. Gamze; sevgilinin süzgün ve mânâlı yan bakışı demektir. Kaş, göz, kirpikler de gamzeye eşlik ederler. Divan şairleri çok zaman aynı mazmunu değiştirip geliştirerek devam ettirirler. Nitekim Nedim'in elimizdeki beyti de ilham olarak Ahmet Paşa'nın aşağıdaki beytine bağlı görünüyor: “Sihir talim eylemekte gamze-i cadu-yı dost/Çah-ı Babilde eder Harut-ı fettan ile bahs. “*Dostun cadı gamzesi Babil Kuyusunda oturmuş, sihir öğretme konusunda fitneci Harut'la münakaşaya dalmış.*” Ârif Hikmet ise Nedim'den bir adım daha ileri geçerek sihir konusunda sevgiliyi Harut'a üstün tutuyor: “Menba-ı mekr o füsün çeşm-i fitne-zâdın idi/Meşk-i sihir eylemeden gamze-i Harut henüz. *Harut'un gamzesi daba sihir öğretmeye başlamadan önce bile, senin hamuru*

fitneyle karılmış olan gözlerin çoktan fitne kaynağı idi. Gamze'nin fitne oluşu bazen sihirden başka özellikleriyle de ilgilidir. Söz gelimi Nedim, aşağıdaki beyitte onu cellat oluşu bakımından afet olarak nitelir: "Afet-i can dediler gamze-i celladın için/ Nahl-i gül söylediler kamet-i şimşadın için."

Tekrar beytin bütününe toplu olarak ele alırsak şunları söyleyebiliriz: Fitneci sevgilinin Babil kuyusunda cadılarla sohbete dalması onun işten güçten geri kalması, herkesin rahat bir nefes alması anlamına gelmiyor. Zira onun yokluğunu hissettirmeyen bir vekili yani fitneci gamzesi var. Gamze, ya da yan bakış ok yaydan fırlar gibi bir kere fırlatıldıktan sonra müstakil bir şahsiyet kazanıyor ve sahibinden ayrı olarak yapacağını yapıyor, âlemi harap ediyor. Böylece şair, gamzeyi sahibinden ayırmak suretiyle tecrid sanatına başvuruyor.

Görmeden mecnûnların sahradaki cem'iyetin/Sevdiğim meşk-i nigâh eylerdin âhûlarla sen. *Sevdiğim! Daba mecnunlar çölde abularla toplanmadan önce sen onlara bakış dersi vermekte idin.*

Yukarıdaki beyitlerde sihir konusunda Harut ve Marut'la aşık atan sevgilinin bu sefer de bakış konusundaki yeteneği ile karşılaşılıyor. O, şimdi de çölde oturmuş ceylanlara güzel bakma dersi vermekte. Bu imajda Leyla ve Mecnun hikâyesindeki bir olaya atıf söz konusudur. Hikâyeye göre Leyla aşkının çöle düşürdüğü Mecnun hemen her şeyde sevdiğinin bir özelliğini görmeye başlamıştır. Nitekim avcı tarafından tuzağa düşürülmüş bir ceylan gördüğünde hayvanın gözleri ona Leyla'nın gözlerini hatırlatır. Bu hatırlayış üzerine dal gibi soyunur, üstündeki her şeyi bedel olmak üzere avcıya verir ve ceylanı kurtarır. Bu suretle önce ceylan daha sonra diğer çöl hayvanları Mecnun'la dost olurlar. Hikâyenin bazı minyatürlü nüshaları Mecnun'u kendisini çevreleyen hayvanlar arasında oturmuş olarak resmeder. Bu hikâyeden de sarf-ı nazar çöl delilerin me-

kâni olarak kabul edilir. Bu bakımdan Mecnun adı hem özel ad olarak hem de sözlük anlamıyla kullanılmış oluyor.

Ahunun bir özelliği gözlerinin ve bakışlarını güzelliğidir. Acaba ahu güzel bakma sanatını kimden meşk etmiştir? Zira her sanat meşk sayesinde, yani öğrencilerin hocanın dersini ona benzeterek tekrar etmesiyle öğrenilir. Şairimize göre ahu da Mecnun'u etkileyen o güzel bakışlarını sevgiliden meşk suretiyle öğrenmiştir. Böylece şair kendisiyle sevgili arasındaki gönül münasebetini çok eski bir hikâye olan Leyla ve Mecnun hikâyesinden daha eskilere götürmüş oluyor. Zira divan şiirinde hakiki aşkın özelliklerinden biri de eskiliği hatta bazan bezm-i eleste kadar gitmesidir.

Serv-i dil-cûyumdan ayrı geşt-i gülşen istemem/Var yürü istersen ey eşk-i revân cûlarla sen. *Gönlümü kendisine bağlayan servi boylu sevgiliden ayrı olarak gül bahçesinde dolaşmak istemem. Ey akan gözyaşım, sen istersen git sulara katılarak kendi başına gez, dolaş.*

Beyitte klasik bahçe düzeniyle ilgili atıflar mevcuttur. Kur'an'daki cennet manzaralarından müllhem olan bu bahçelerin değişmez elemanları altından sular akan ağaçlar ve özellikle de servilerdir. Denebilir ki divan şiirinde adından en çok söz edilen ağaç servidir. Bunun sebebi boy bakımından sevgiliyi temsil etmesidir. Rüzgâr önünde hafifçe salınışıyla ise sevgilinin yürüyüşünü andırır ve bu yüzden sevgiliye serv-i revan diye hitap edilir.

Beyitte serv-i dil-cu tamlamasında -cu ekinin su anlamına gelen ikinci mânâsıyla servi/su münasebetine de bir telmihte bulunmaktadır. Beytin anlamına gelince; bahar mevsimi sevgilinin bahçeye gezintiye çıktığı bir mevsimdir. Âşıklar da sevgiliyi görebilmek ümidiyle bahçelere çıkarlar. Aslında bir âşığın baharı, bahçesi, servi, akar suyu hep sevgilidir; onunla birlikte olmayan hiçbir şey ona zevk vermez. Bahçe sadece bu

fırsatı veriyorsa bir mânâ ifade eder onun için. Oysa beyitteki manzara şu: Ortada bahçe, serv ve su var ama sevgili yok. Bu durumda âşık ağlamasın da ne yapsın? Peki bu dökülen gözyaşları yerinde mi duruyor? Hayır, arklarda akan sular gibi gürül gürül akıp gidiyorlar. Eşk-i revan tabiri dolaylı olarak gözyaşının kuvvetini ifade ediyor. Ne var ki şair bu akışı farklı tefsir ediyor ve tecahül-i ârifane ile gözyaşlarının servi diplerinden akan diğer sulara katılarak bahçeyi gezmek istemesi şeklinde yorumluyor. Eh, varsın gözyaşları sulara katılsın ve bahçede gönül egelesin; değil mi ki servi boylu sevgili bahçede değil, kendisinin bu gezintide işi ne!

Beyitte birçok kelime arasında mânâ irtibatı mevcuttur: Dil-cu, cu, eşk, serv, gülşen gibi kelimeler bir grup; geşt, var, yürü, revan gibi kelimeler de ikinci bir grup teşkil ediyorlar.

Nâzdan hâmûşsun yohsa zebânın duymadan/İstesen bin dâstan söylersin ebrûlarla sen. *Ey sevgili! Sen naz uykusundasın. Yoksa istesen, dilinin haberi bile olmadan sade kaşlarıyla bin destan söylemeye kadırsın.*

Sevgili, âşığına karşı öfkesini, sitemini, nazını vs. kaş hareketleriyle ifade eder. Peki ama niçin konuşma yerine kaş hareketlerini tercih ediyor? Âşığıyla konuşmaya tenezzül etmiyor da onun için.

Neyse ki beyitteki sevgili naz mahmuru ve bu yüzden de gözleri kaşları faaliyetten alıkonmuş durumda. Şair, böyle olmadığı takdirde, sevgilinin konuşmak için dile ihtiyacı olmadığını, sadece kaşlarıyla bile bütün duygularını ifadeye muktedir olduğunu belirtiyor. Destanlar; bütün bir hikâyeyi tafsilatıyla anlatan çok uzun metinlerdir. Kaşlarımızla normalde bir iki temel duygumuzu ancak ifade edebiliriz. Sevgili ise buna bir destan -buna bir roman da diyebiliriz- sığdırarak bu konudaki maharetini göstermiş oluyor. Diğer taraftan konuşmak dilin,

işitmek ise kulağın hassasıdır; ancak şair mısrada işitmeyi dile atfederek bir orijinallikte bulunuyor. Uyuyan kişi tabiatıyla konuşmaktan da, işitmekten de mahrumdur. Aslında uyanık hâlde dahi kaşlar sessiz bir dille konuşmuş olacağından kulağın bu işi duymaması tabiidir. Ancak konuşma işini kaşa yükleyen şair, duyma işini de dile atfederek orijinal bir söyleyiş yakalıyor.

Şûhdur tâ şöyle reftârın ki fark etmez bakan/Şöyle gitsen serv-i âzâdım akar sularla sen. *Ey azat servi! Öyle şub yürümedesin ki bakan, senin bu yürüyüşünle akan bir su arasında fark bulamaz.*

Yukarıda da anlatıldığı üzere boy bakımından sevgili serv olarak isimlendirilir. Ancak bu servi öbürünün aksine, yürüdüğü, bir yere bağlı olmadığı için azat bir servidir. Peki bu yürüyüş ne bakımdan akan suya benziyor? Cevap şu; erkek ve kadın davranışlarının birbirine yaklaştığı günümüzün aksine eski kültürde hanımların bütün davranışlarının kadınca olması beklenirdi. Dolayısıyla yürümenin de bir adabı vardı. Klasik terbiyeye göre hanımların seri ve küçük adım atması lazım. Diğer taraftan servinin eteği gibi sevgilinin eteği de yere kadar uzanmakta ve seri ayak hareketlerini gizlemekte. Böylece bakan biri, sevgilinin kıpırdamadığı hâlde -altında bir teker varmış gibi- aktığını vehmedecektir. Anlatılan durumu kavramak için şimdiki Kafkas folklorunda hanımların yürüyüşünü hatırlamak kâfidir.

Bü'l-aceb 'ayyâr-ı efsûngersin ey kilik-i Nedim/Çok tabiat sarhoş eylersin bu dârûlarla sen. *Ey Nedim'in bilekâr kalemi! Ne kadar şaşılacak kabiliyette bir büyücüsün. Sen bu yazdığım ilaçlarla çok tabiatı sarhoş etmeye muktedirsin.*

Eldeki şiirin hayal dünyası büyü, büyücülük vs. etrafında kurulmuştur. Şair, yukarıdaki beyitlerde çeşitli ilgilerle bu vasfı sevgiliye atfetmekte iken son beyitte onu kendi üzerine alı-

yor. Sevgili söz konusu olunca sihirden maksat onun güzelliği ve etkileyciliğidir. Oysa Şair, bu vasfı kendisi sahiplendiğinde anlatmak istediği Şey Şiirdeki kabiliyeti veya Şiirinin etkileme gúcüdür. Birçok Şair bu anlamda kendilerini sihirbaz olarak nitelemiŐtir. Böyle beyitlerden bahis açılınca Necati'nin Şu beyitini hatırlamamak olmaz: "Nice sihretti Necati nice söz nice gazel/Leb-i dilber sıfatında bir içim sudur bu."

İkinci mısradaki dârû kelimesi mânâ ve çağrışımlarıyla beyte büyük bir zenginlik katmaktadır. Kelime düz anlamıyla ilaç demektir. Ancak *manevi içki* anlamına da gelmektedir. Doktor reçetesini, büyücü muskasını yazmak için kalemine başvurur. Bir nevi sihirbaz olan Şair de sihirli Şiirlerini kalemle tespit eder. Sihirle birlikte işin içinde hile de olduğu için bu kalem aynı zamanda *ayyar* sıfatını da hak ediyor. Şiirlerinin okuyanları sarhoş etmesi dolayısıyla Şair, aynı zamanda bir nevi saki rolünü de üstlenmiş olmakta. Bu noktada dârû kelimesinin *manevi içki* anlamı devreye giriyor. Fakat daru kelimesini Türkçe olarak aldığımızda da yeni mânâ ilgileri doğuyor: 1. Sihir-darı ilgisi: Bilindiği gibi eskiden darı, fasülye vs. gibi muhtelif hububat hem fal hem de sihir malzemesi olarak kullanılırdı. 2. Darı-içki ilgisi: Birçok içki tahammür etmiş muhtelif hububattan elde edilir. Bunlar arasında da darı başta gelir. Böylece Şair, darı ile insanları sarhoş etmiş oluyor.

Şair bütün bu kabiliyetleri doğrudan kendi üzerine almak yerine kalemine havale ediyor ve bir yandan güya tevazu gösterirken bir yandan da tecrit sanatı yapmış oluyor. Eh, Nedim'in, bu kadar çok mânâyı bir araya getirmeyi baŐaran kalemine Őuncađız iltifatı çok mu? El-hak çok değil!

Şeyh Galib: (1757-1799)

Uzun ve bereketli ömrü boyunca bulacağını bulmuş, söyleyeceğini söylemiş olan divan şii, Nabi ve Nedim'den sonra artık zaruri bir tekrara düşmüş bulunuyordu. İşte Şeyh Galib, her şeyiyle bittiği sanılan klasik şiirimizin son büyük ürperişi ve muhteşem türbesi oldu. Kuşaklar boyunca Mevleviliğe müntesip bir ailenin ferdi olan şair, böyle bir muhitte gözlerini açtı ve yine böyle bir çevrede gözlerini kapadı. Mevlevilik onun meşrebi, mektebi, mezhebi ve mesleği oldu. Her dâhi sanatkârda olduğu gibi o da daha yirmili yaşlarını sürerken şiiriyle gözleri kamaştırmaya başlamıştı. Sonra bu başarısı daha büyük bir başarıyla taçlandı: *Hüsni ü Aşk*. Mevlana'dan beri hiçbir dudak aşkın destanını bu kadar parlak ve yakıcı bir surette söyleyememişti. Her şeyi erken yaşlarında tadan Galib'i yine delikanlı denecek bir yaşta postnişin olarak görüyoruz. Galata Mevlevihanesi günümüze kadar gelecek olan önemini onun zamanında kazandı. III. Selim gibi başını pamuk şeyhinin dizine koyacak kadar rakik, sanatkâr ve zevk-i selim sahibi bir hükümdarın dostluğunu kazanmak Şeyh Galib'e ve Şeyh Galib gibi müstesna bir şairin hamisi olmak da bu sultana nasip oldu. Galib'in daha çok eserler verebileceği 42 yaşındaki saçlı sakalı henüz ağarmamış başı tenesire uzanırken sanki kendisiyle birlikte klasik şiirimizin ölümünü de ilan ediyordu. Bizlere düşense artık o ölmez güzelliklerden bir okuyucu olarak pay alabilmek.

Gazel

Yine zevrak-ı derûnum kırılıp kenâre düştü
Dayanır mı şişedir bu reh-i sengsâre düştü

O zaman ki bezm-i canda bölüşüldü kâle-i kâm
Bize hisse-i mahabbet dil-i pare pare düştü

Gehi zir-i serde desti geh ayağı koltuğunda
Düşe kalka haste-i gam der-i lutf-ı yâre düştü

Erişip bahâra bülbül yenilendi sohbet-i gül
Yine nevbet-i tahammül dil-i bi-karâre düştü

Meh-i bürc-i arızında gönül oldu hâle mail
Bana kendi tâliimden bu siyeh sitâre düştü

Reh-i Mevlevî'de Gâlib bu sıfatla kaldı hayran
Kimi terk-i nâm u şâna kimi itibâre düştü

Manzum söyleyiş

Yine gönül kaygım sınıp düştü kenara
Ne kalır bir şişeden dalga vurursa yara

Çan meclisinde herkes kumaş payını aldı
Bize sevgi azığı bu kırık gönül kaldı

Bazen boynundadır eli bazen ayak koltuğunda
Emekliyor gam hastası düşe kalka yar yolunda

Erişti bahara bülbül yenilendi sohbet-i gül
Senin payına düşense yine tahammül ey gönül

Yanak burcunun ayında gönlüm “ben”de kıldı karar
Payım siyah bir yıldız mı, yazık ne kötü şansım var

Mevlevi yolunda Galib bu işlere çok şaştı çok
Kimi itibara düştü kiminde ondan eser yok

Şerh

Yine zevrak-ı derûnum kırılıp kenâre düştü/Dayanır mı
şişedir bu reh-i sengsâre düştü. *Yine gönül kayığım kırılıp kenara
düştü. Nasıl kırılmasın ki o şişedir, yolsa taşlı!*

Beyitte mânâ iki temel kavram etrafında dönmektedir: 1. Deniz ve kıyı sembolizmi. 2. Zevrak-gönül benzetmesi. Beyti anlamak için öncelikle zevrak kelimesinin iki farklı mânâsını hatırlamak gerekir. Kelime yaygın mânâsıyla “kayık” az kullanılan anlamıyla da hacıların hediyelik zemzem sularını koydukları “pul şişe” diye bilinen ince ve şeffaf cam kap anlamına gelmektedir. Demek ki gönül çeşitli ilgilerle hem bir kayığa hem de ince camdan mamul bir şişeye benzetilmekte. Şimdi bu temel kavramlardan hareketle şairin benzerlik zincirlerini adım adım genişleterek beyte nasıl dünyevî ve tasavvufî anlam katmanları kazandırdığını gözden geçirelim.

1. Deniz ve dalga sembolizmi: Klasik şiirimizde deniz *vahdet*'i temsil eder. Hâdiselerden mürekkep dünya hayatı ise dalgalara benzetilir. Dalgalar çok olduğu için aynı zamanda *kesret*'i yani tasavvufî anlamda ayrılığı temsil ederler. Dünya cennetten çıkarılan Hz. Âdem için nasıl bir sürgün yeriyse aslı vatanından uzak düşen ruh için de bir gurbet diyarıdır ve dünyada bulunmak kenarda kalmaktır.

2. Kayık-gönül benzetmesi: Şair ilk adımda gözümüzde dalgalı bir denizde kenara sürüklenen ve yalçın kayalara savrulurak parçalanan bir kayık manzarası canlandırıyor. Daha sonra parçalanan kayığın yerini gönül alıyor. Bütün hâdiseler

gönül etrafında cereyan eder ve gönül bu hâdiseler karşısında dalgalı denizdeki bir kayık gibi müteessir olur. Kesret âleminde kalan ruh huzuru bulamaz ve kırılıp dökülür. Şair bu noktada gönülle çabuk kırılabilir bir nesne olan “şişe” arasında yeni bir ilgi kuruyor.

3. Gönül-şişe ilgisi: Denizde zaman zaman içi hava dolu olduğu için yüzen şişelere tesadüf edilir. Eskiden bu şişeler bazen kazazedeler tarafından haberleşmek için kullanılırdı. Şairin, gönlü denizde kenara sürüklenerek kırılan bir şişe olarak düşünmesinde böyle bir gözlemin bulunduğunu düşünebiliriz. Beyitte gönlün pul şişeye benzetilme yönü ilk elde kırılğanlığıdır. Hassas bir gönül taşa düşen bir şişe gibi paramparça olur. Ancak gönlün şişeye benzetilmesi esas itibarıyla malzeme cihetiyledir. Gönül klasik kültürde ilahi tecelliye mazhardır. Yere göğe sığmayan Hak Teâlâ, müminin gönlünde yansır. Yansıtma özelliğı ise aynaya mahsustur. Bu mantığı yürüten şair, sonuçta fonksiyon birliğini malzemeye de tevcih ederek gönlü camdan mamul addeder ve onu amacına uygun olarak kâh aynaya, kâh şişeye benzetir.

4. Taşlı yol: Her insan dünyada bir yolcudur ve dünya hayatı çileli bir yola benzer. Ama özel bir tabir olarak yol kelimesi tarikati, yolcu ise dervişini temsil eder. Dervişlik yolu, çile yoludur. İnsanın bu yolda her zorluğı katlanması ve kırılmaması gerekir. Ama bu yük herkesin kaldırabileceğı bir yük değildir. Bu bakımdan şairin ifadesini kendisine ait bir başarısızlık ikrarı olarak anlamak da mümkündür.

Sonuç olarak şair nesnel bir gözlemden hareketle olayı enfüsi âleme taşıyor ve şöyle demiş oluyor: “Çalkantularla, hâdiselerle dolu bu dünya bir sürgün ve çile yeri. Benim bu çileye muhatap olan gönlümse bir pul şişe gibi narin ve kırılğan. O hâlde kaçınılmaz son, taşlık bir yola düşen şişe gibi kırılıp parçalanmak!”

O zaman ki bezm-i canda bölüşüldü kâle-i kâm/Bize hisse-i mahabbet dil-i pare pare düştü. *Herkes'e istek kumaşından pay verilen o can meclisinde bizim payımıza sevgiden paramparça olmuş bir gönül düştü.*

Be'it, tasavvufî şiirin üzerinde ısrar ettiği bezm-i elest kavramına yaslanmaktadır. Kaynağını Kur'an-ı Kerim'den (Araf/171-72) alan bu anlayışa göre ruhlar/canlar kendilerine ten libası giydirilmeden önce Hakk'ın huzurunda toplandılar ve: "Elestü birabbiküm" *Ben sizin Rabbiniz değil miyim?* sorusuna muhatap oldular ve bu soruya "Bela" *evet, şüphesiz!* cevabıyla karşılık verdiler. Bu meclis elest meclisi olarak anıldığı gibi canlar arasında cereyan ettiği için aynı zamanda "bezm-i can" adıyla da bilinir. Cevabı bilinen bir hususta böyle bir sual sorulması sufi şairler tarafından Hakk'ın ruhlara aşk ve kulluk teklif etmesi olarak yorumlanmıştır. Bu yorumla ilahi aşk, süre ve sınırları dünyevî hayatı aşan bir mahiyet ve kuvvet kazanır. Diğer taraftan bu meclis insanların dünyadaki kısmetlerinin de paylaşıldığı bir meclis olarak kabul edilir. Nitekim başka bir ayette (Zuhruf/32) bu husus ifade edilmektedir. Bir yoruma göre bu mecliste kim neyi talep etmişse dünyada kısmetine o yazılmıştır. Şair "Kâle-i kam/dilek kumaşı" tabiriyle bu hususa atıfta bulunuyor. Zira mazmun sisteminde kumaş dünya ve dünyalığı temsil eder. Şair "istek kumaşı" tamlamasıyla aynı zamanda Sebk-i Hindi'de sıklıkla karşımıza çıkan soyut kavramları somutlaştırma temayülüne bir örnek vermektedir. Be'itte söz konusu toplantı somutlaştırılarak önümüzde bir kumaş dükkanı canlandırılmış. Taksim edilmeden önce top hâlinde bulunan bu kumaştan herkes dilediğince alıyor. Biten bir top kumaştan geriye kırpıntılar kalır, bir şey talep etmeyen şairimizin payına da bunlar düşüyor. Aslında şair, bu kırpıntıyı sadece bir benzetme unsuru olarak kullanmakta. Zira o bu taksimatta dünyevî bir talepte bulunmamış, muhabbet hissesi

istemiş, ilahi aşka talip olmuştur. Aşkın muhatabı gönüldür ve bu maceranın sonucunda kısmeti parça parça olmaktır. Böylece isteğine nail olan şairin elinde bir kırpıntı vardır ama bu kumaş kırpıntısı değil bizzat kendi parçalanmış yüreğidir.

Gehi zir-i serde desti geh ayağı koltuğunda/Düşe kalka haste-i gam der-i lutf-ı yâre düştü. *Bazen eli başının altında, bazense ayağı koltuğunda olan gam hastası düşe-kalka yarin lütuf kapısına yöneldi.*

“Dest” ve “ayak” kelimelerinin taşıdıkları farklı anlamlar kullanılarak beyitte anlam katmanlaşması sağlanmıştır. *Dest* el anlamına gelir. Ancak kelimeyi *desti/testi* şeklinde okumak ve anlamlandırmak da mümkündür. Keza *ayak* kelimesi ikinci anlamıyla kadeh demektir. Biz de kelimelerin bu farklı anlamlarına göre beyiti birkaç farklı şekilde ele alabiliriz: 1. Ortada bir gam hastası, eli ayağı dökülen bir aşk düşkünü var. Bir elini düşen başına destek yapmış, sürüdüğü ayağını taşımak için de koltuk değneğine yaslanmış, hacet kapısı olan sevgilinin eşğine doğru ilerlemekte. Klasik şiirimizde sevgili iki zıt vasfı birden temsil eder; o bir yandan gamıyla âşşğını hasta ederken diğer taraftan iltifatıyla da onu tedavi edebilir. Bu sebeple şifa dileyen hasta âşık, kendisini tabib sevgilinin eşğine doğru sürüklemektedir.

2. Tevriyeli kullanılan kelimelerin ikinci anlamlarına göre ise yukarıda tasvir edilen kırık dökük yolcumuz bir sarhoştur. Yolcu başının altında -omuzunda- bir testi ve koltuğunun altında -o dönemde âdet olduğu üzere küçük- bir kadeh taşımaktadır. Sarhoşun taleb edebileceği tek şey içkidir. Divan şiirinde; sevgili, saki ve onun bulunduğu yer de meyhane olduğuna göre sarhoş oraya boşalan kadehini ve testisini doldurmaya gitmektedir. Yolcumuz sarhoş olduğu için yürürken yalpalamakta, düşe-kalka yol almaktadır.

3. Testi, kadeh ve meyhane tasavvufi mânâlarıyla düşünülürse tasvir edilen kişi bir dervıştır. Şeyh ise manevi saki

ve onun makamı keza manevi bir meyhanedir. Sarhoşluğu bakımından berduşa benzeyen derviş, aşk ve himmet talebiyle şeyhin kapısına doğru yola koyulmuştur.

4. Namaz mazmunu: Tekrar kelimelerin ilk anlamlarına dönelim. Tasvir edilen kişinin eli başının, ayağı ise koltuklarının altında aynı zamanda bu kişi düşüp kalkmakta yani eğilip doğrulmakta.. Bu tasvirle gözümüzde namaz kılan bir insan canlanır. Şair parçaları söyleyip bütünü gizleyerek ustaca bir namaz mazmunu yapmıştır. Bu tasvirde elin baş altında olması iftitah tekbirini, ayağın koltuk altında olması secde hâlini, düşüp kalkma ise kıyam ve rükuyu ifade eder. Namazın en can alıcı kısmı secde hâlidir ve en makbul dua orada yapılan duadır. Bu sebeple gam hastası yani talepleri, beklentileri olan Mümin, lütfunu umarak Hakk'ın huzurunda secdeye varmaktadır.

Erişip bahâra bülbül yenilendi sohbet-i gül/Yine nevbet-i tahammül dil-i bi-karâre düştü. *Bülbül bahar mevsimine erişip gülle olan eski sohbetini yeniledi. Ayrılığa tahammül nöbeti ise yine bizim sabırsız gönlümüzün payına düştü.*

Bülbül, âşık; gül, sevgili, baharsa vuslat mevsimidir. Şairse böyle bir mevsimde bile bedbhttır ve şöyle hayıflanmaktadır: “Uzun bir ayrılığın sonunda nihayet bahar mevsimi geldi ve gülle bülbül yeniden kavuştular, sohbe koyuldular. Peki benim zavallı tahammülsüz gönlüm senin gülün ve baharın ne zaman! Senin payına yine mi tahammül düştü!”

Bülbülün bahar mevsiminde güle karşı niyazı sohbet olarak nitelenmiştir. Âşğın asıl baharı kavuşma zamanıdır. Bülbül, meramına nail olmuştur ama onun dert ortağı olan âşık kendi gülünden uzak olduğu için gelen bahara da bîgânedir! O zamana kadar çile çekme konusunda bülbülle nöbetleşen âşık böylece tahammül mesleğinde kendi başına kalmıştır. Oysa onun sabırsız gönlü tahammüle hiç de müsait değildir. Bülbül

mevsimin her deveranında sevgiliye kavuşma şansına sahiptir. Ama bu dünyaya ait olmayan bir sevgiliye meftun olan âşğın böyle bir şansı yoktur.

Meh-i bürc-i arızında gönül oldu hâle mail/Bana kendi tâlimden bu siyeh sitâre düştü. *Gönül sevgilinin yanak burcunun ayındaki ben tanesine meyl etti. Haslı, kendi bahtsızlığım eseri olarak benim payıma bu siyah yıldız düştü.*

1. Beyitin birinci anlamı: Sevgilinin yanağı dolunaya benzer. Ayın yüzeyinde de yanaktaki bene benzeyen bir siyahlık mevcuttur. Yanağa bakmak talihtir, kuttur. Ama talihsizliğe bakın ki şairin gönlü o parlak yanak dururken gidip yanaktaki ben tanesine kapılmıştır. Bu talihsizliktir zira yanak vahdeti, ben ise siyahlığı dolayısıyla kesreti temsil eder. Diğer taraftan astroloji inancına göre herkesin talihinin bağlı olduğu bir yıldız vardır ve talih bu yıldızın parlaklığına göre artar-eksilir. Burç bir yıldız topluluğudur ki orada ayla beraber sönmüş yıldızlar da bulunmaktadır. Kara ben, işte böyle sönmüş bir yıldızdır ki sahibi için şanssızlık ifade eder.

2. İkinci anlam: Eski astronomi anlayışına göre yeryüzü ve gök tabakalarının konumu ortadan kesilmiş bir soğanı andırır. Yedi gök tabakası düz bir satıh üzerinde iç içe yarım daireler hâlinde yükselir. Bunların her birinde bir gezegen bulunur ki içlerinde dünyaya en uzak olanı zühal en yakındaki ise aydır. Bu yedi daireden sonra sabit yıldızların bulunduğu sekizinci kuşak gelir. Batlamyos'a ait olan bu gök tasarımı İslam âleminde *sudur nazariyesi*yle de birleşerek muhtelif anlayışların doğmasına yol açmıştır. Âşık Paşa'nın Garipname'de uzun uzun anlattığı bu sisteme göre her seyyarenin insanların kaderi üzerinde müessir olduğu bir zaman dilimi vardır, ilahi irade yukarıdan aşağıya doğru bu seyyarelere intikal eder. Son gezegen ay olduğu için akış orada durmuş, yoğunlaşmıştır. Bu noktada ayla ilgili diğer benzetmeler ve yorumlar devreye girer. Bilindiği gibi ay, Hz. Peygamber'in remzidir. Son oluşu, işlevi -Allah ile kullar ara-

sında ilahi beyana aracılık eden Peygamber gibi ışığını güneşten alması- rengi, maddeler arasında temsil ettiği süt vs. böyle bir özdeşleştirmeye imkân sağlamıştır. Bu sebeple Hz. Peygamber'in insanlığın kaderine hâkim olduğu son dönem-ahir zamanı aynı zamanda devr-i kamer adıyla anılır. Bu duruma göre bir insanın Hz. Peygamber'in devrinde gelmesi ve onun ümmeti olması bir şanstır. Ne var ki şair, bu kutlu dönemde gönlünü sönmüş bir yıldıza benzeyen ben tanesine kaptırmakla şansını şanssızlığa çevirmiştir. Siyah masiva ve masiyet olduğuna göre şairin kendisini Müslüman olmak bakımından şanslı, günahkâr olmak hasebiyle de şanssız addettiğini düşünebiliriz.

Reh-i Mevlevî'de Galib bu sıfatla kaldı hayran/Kimi terk-i nâm u şâna kimi itibâre düştü. *Galib, Mevlevilik yolunda kiminin namdan şandan geçtiğini, kimininse itibar peşinde koştuğunu gördü de bu gördükleri karşısında şaştı kaldı.*

Mevlevilik daha ziyade bir nefis terbiyesidir. Aslolan iç terbiyesidir; namdan, şandan, şöhretten kurtulmaktır. Ne var ki amaç bu olmakla birlikte her yolcunun bu yoldaki nasibi farklıdır. Kimisi gayeye uygun olarak şan ve şöhretten geçmişken kimisi de manevi bir itibar hevesindedir. Oysa itibarlı olmak hevesi esasında manevi bir düşüştür. Bu yüzden şair "itibara düştü/yükseklığe düştü" tabiriyle alışılmadık bir tarzda bu fikri ifade ediyor. Keza mısırada düşmek fiili bilinen anlamı yanında temayül, arzu mânâlarıyla da kullanılmıştır. Diğer taraftan itibar kelimesi kök bakımından "geçmek" anlamına gelir. Böylece kelime "terk" mânâsıyla tenasüp teşkil eder ve beyitteki tenakuz yerini birliğe bırakır. Sonuç olarak şair, aynı yolun yolcuları arasında görülen farklı neticeler karşısında şaşkınlığını, bazıları gayeye ulaşmışken bazılarının da yolda kaldığını ifade etmiş oluyor. Başarılı olanlar hayranlığı hak ettiklerine göre şairin bu kelimeyle şaşkınlığı yanında söz konusu kişilere takdirini de ifade ettiğini düşünebiliriz.

Sami (.../1733)

İstanbullu şairlerimizdendir. Asıl adı Mustafa'dır. Tezkirelerde kayıtlı olup aynı mahlası taşıyan on kadar şairin en önemlisidir. Arpaemini Osman Efendi'nin oğlu olduğu için Arpaemini-zade sanıyla maruftur. Muhtelif kâtipliklerde ve şehreminliğinde bulunduktan sonra 1730'da vakanüvis olarak atandı. Kaynaklar yazısının güzelliğinden bahsediyorlar. Muallim Naci, mahallileşme sırasında klasik ekole bağlı kalan şairimizi hem takdir eder. Ona göre Sami, Osmanlı şiirinin en muktedirlerinden biridir. Ama şiiri külfetle söyler ve insan okurken sıkılır. Sebki-Hindi akımına bağlı olan şair, bize göre şiirindeki taze buluşları ve mânâ giriftliğiyle Naili ve Neşati gibi tanınmış şairlerle boy ölçüşecek kudrettedir. Ne var ki okuyucu bu çetin cevizi kırmak için biraz zahmete katlırsa alacağı zevk muhtemelen emeğine değecektir. O hâlde biz de bu az tanınmış şairimizi gücümüz nisbetinde anlamaya ve anlatmaya çalışalım..

Gazel

Lebin kim bâde-i câm-ı nigâhım olmuştur
Dü dîde mest-i müdâm-ı nigâhım olmuştur

Gül 'izârı ser-i şişe-i zîb-i bâsıradır
Şemîm-bahş-ı meşâm-ı nigâhım olmuştur

Sabaha dek tutuşur sûz-ı hasretinle müjem
Fitîl-i şem'a-i şâm-ı nigâhım olmuştur

Uçar o çeşm-i kebûdun hayâli çeşmimde
Kebûter-i ser-i bâm-ı nigâhım olmuştur

Hamûş olursa da dil gûş-ı çeşm ile o peri
Edâ-şinâs-ı kelâm-ı nigâhım olmuştur

Yanılsa nola gülgûn-ı eşk o pençe-i mihr
Rübûde-sâz-i zimâm-ı nigâhım olmuştur

Şikeste-rengî-i rûy-ı latifi ey Samî
Nişân-ı pây-ı zihâm-ı nigâhım olmuştur

Şerh

Lebin kim bâde-i câm-ı nigâhım olmuştur/Dü dîde mest-i müdâm-ı nigâhım olmuştur. *Dudağın içki, bakışmsa onun kadebi. İki gözün, bakışımın daimi sarboşları.*

Beyitlerin izahına geçmeden önce anlamayı kolaylaştırmak üzere metinle ilgili birkaç küçük izahta bulunalım. Elimizdeki şiirde Sebk-i Hindi akımının birçok özelliği bir aradadır. Bu özelliklerden olmak üzere her mısırda kelimelerin neredeyse tümünün bir tamlama zinciri oluşturması dili ağırlaştırmakta ve metne nüfuzu güçleştirmektedir. Keza benzetmelerde yine bu akıma uygun olarak farklı nitelikte kelimelerin kullanılması, söz gelimi somut kelimelerin soyut ve çok zaman alışılmadık kavramlara teşbihi dilin ağırlığına eklenen yeni bir zorluk teşkil etmektedir. Benzetme zincirinin uzayarak mânânın muğlak hâle gelmesi beyiti daha şahsî tefsirlere müsait hâle getirir. Böylece, Sami de dâhil Sebk-i Hindi şairleri klasik

mazmunları büsbütün terk etmemekle birlikte benzetme sistemindeki ferdileşme temayülleri ve imajlardaki yenilikleriyle geleneğe yeni bir çeşni vermişler ve modern şiire yaklaşmışlardır. Bu toplu izahtan sonra şimdi ilk beyti ele alabiliriz.

İlk beyitte benzetmelerde soyuta gidiş bakımından yukarıdaki izahlara uygun bir yapı söz konusudur. Klasik mazmun sisteminde sevgilinin dudağının renk ve şekil bakımından bazen kadehe, bazen şaraba bazen de içinde şarap bulunan kadehe benzetilmesi yaygın bir durumdur. Nitekim aşağıdaki beyitte şair, dudağı dolu bir kadehe benzetiyor: “Mey-i Kevserle pür bir kâse-i yâkuttur la’lin/Hitâm-ı misk ile mahmurlar memhur bulmuşlar.” Sabit

Gelenekte dudağın şaraba teşbihinde mantıkî ve tutarlı cihetler vardır. Söz gelimi şarap kırmızıdır ve rengini dudaktan almıştır. Keza şarabın en sarhoş edici kısmı olan cüra da renk bakımından keskin kırmızıdır vs. bir mısradaki şarab adı geçince tamamlayıcı unsur olarak kadeh, saki vs. gibi cüzlerin de bunu takibi gerekir. Bu mısradaki da böyle bir kadeh var ama bu alıştığımız somut bir kadeh değil. Bu kadeh âşğın bakışları. İşte mısradaki benzetmede yeni olan yön budur. Peki ama her benzetmede bir benzetme ilgisi -vech-i şebeh- zaruri olduğuna göre bakışla kadeh arasında nasıl bir ilgi kurulabilir? Şairin kastettiği şu olmalı: “Ey sevgili! Mademki bakışlarımı bir an bile senin şaraba benzer dudağından alamıyor ve her an bakışlarım ile dudağın kuşatıyorum, o hâlde benim bu bakışlarım senin dudağının -şarabın- soyut bir kadehidir.” Diğer taraftan dudağın rengi kanı çağrıştırır. Şiirimizde âşğın gözü daima kızarıktır zira sürekli ağlar, kanlı gözyaşları döker. Dudağın, kendisine seyreden âşğın gözündeki -veya gözyaşındaki- aksi de kana benzer ve söz konusu âşık tasvirine uygun bir durum hasıl olur. Böylece şairin, kendi ağlayışına da uzak bir telmihte

bulunduğu düşünülebilir. Şiirimizde âşık daima rind suretindedir ve bunun gereği olarak içki müptelasıdır. Burada rindin yerini bakış alıyor. Demek ki bakış için zımnî bir kişileştirme söz konusu. Şair şarap içme isteğini bîzatihî kendisine -veya söz gelimi his cihazı olan gönlüne değil- bakışına hamlediyor. Bu yakıştırama biraz uzak da olsa mantıksız değildir. Zira arzu-larımız, isteklerimiz bakışlarımıza yansır, orada tecelli eder.

Gelenekte âşık-maşuk arasındaki ilişkide sarhoş etme özelliği daima sevgilidedir. Birinci mısradaki bu cihetle gelenek korunmuştur. Ancak ikinci mısradaki denklemin yeniden kuruluyor ve bu sefer roller değişiyor. Yeni durumda sevgilinin iki gözü âşığın bakışından etkilenerek sarhoş olmaktadır. Gerçi zorlamayla mısrayı: “Senin iki gözün benim bakışlarımın daimi sarhoşluğuna sebep olmuştur.” şeklinde anlamak da mümkündür. Ancak cümle yapısı bakımından ilk mânâyı tercih etmek icab eder. Bu mısradaki gözün kadehe teşbihî klasik mazmun sistemine uygundur. Göz mahmurluğuyla çok zaman içki kabağına benzetilir. Keza sevgilinin gözleri çeşitli ilgiler bakımından daima kan dökücü bir sarhoş olarak nitelenir. Burada yeni olan husus, şairin benzetmeyi -yani kadehi- öncelikle gözden bakışa taşıması ikinci olarak da sarhoş etme rolünü sevgiliden alıp âşığa vermesidir.

Şair sevgilinin gözlerindeki sarhoşluğu kendi sürekli bakışına bağlıyor. Söylemek istediği muhtemelen şu: Âşığın sarhoşluğu göz yoluyla sevgiliye de intikal etmekte ve onu da sarhoş etmektedir. Ancak mısradaki müdam kelimesi tevriyeli kullanılmıştır. Müdam aynı zamanda “şarap” demektir. Böylece birinci mısradaki kadehe benzetilen bakış bu mısradaki içkiye benzetilmiş oluyor. Neticede sarhoş edici nesne birinci mısradaki sevgilinin dudağı iken ikinci mısradaki âşığın bakış oluyor. Böylece aşkın iki oyuncusu da bu oyunda faal hâle geliyor. Sebki-Hindî şairlerinin ekseriyetle mutasavvıf veya tasavvuf etkisinde oldukları

hatırlanırsa beyitteki bazı unsurlar bu yönüyle de yeni tefsirlere tabi tutulabilir. Söz gelimi; leb/dudak, vahdet; bakış ise çokluğu cihetiyle kesrettir. Böyle düşünüldüğünde de şairin kesreti vahdeti örtmüş oluyor. Diğer bakımdan bakışı kesretten vahdete doğru bir akış olarak da algılamak mümkün. Hem âşğın hem mâşğın birbirini sarhoş etmesi ise -Hüs ü Aşk'ta en iyi örneğini bulan- aşktaki vahdet anlayışının bir ifadesi olarak kabule müsaittir. Beyit, kullanılan kelimeler arasındaki iç ilgiler bakımından da zengindir. Mest, cam, müdam, bade gibi içkiyle ilgili kelimeler yanında; leb, dide, bakış gibi insan başına ait kelimeler kendi arasında öbekler teşkil ediyor.

Gül 'izârı ser-i şîşe-i zîb-i bâsıradır/Şemîm-bahş-ı meşâm-ı nigâhım olmuştur. *Sevgilinin gül yanağı gözümün (gördüğü) güzellik şîşesinin başıdır. Bakışımın burnunu kokuyla dolduran o gül yanaktır.*

Şair bu beyitte de çok uzak benzetmelerde bulunuyor. Basıra; göz, görme, görme kuvveti gibi mânâlara gelir. İlk mısra da şair gözün gördüğü bir güzel/güzellik şîşesinden bahsediyor ve sevgilinin gül yanağını bu şîşenin başı olarak niteliyor. Gözün gördüğü şîşeden kasıt ne olabilir? Buna ancak geleneğin verdiği bilgilere yaslanarak tahmini bir cevap vermek mümkündür. Geleneğe göre, âşğın gözünü veya bakışını süsleyen şey, sevgiliden başkası olamaz. O hâlde, şairin bakışını okşayan şîşeyle kastedilen sevgilinin endamı olmalıdır. Böyle bir benzerlik için şairin iki husustan faydalandığı anlaşılıyor: 1. Şîşenin şekil bakımından sevgilinin boyuyla olan benzerliği. Gerçekten şîşenin gövdesi insan gövdesine, başı ise yine başa -ve mısraya göre yanağa- benzer. 2. Şîşe ile sevgili arasında koku bakımından irtibat. Birinci benzetmenin izaha ihtiyacı olmadığına göre ikinci maddeye geçebiliriz. Şiirimizde sevgili baştan aşağı güzellikler manzumesidir. Ancak -daha önceki

Ŗiir izahlarında da temas edildiği üzere- vurgu bilhassa baŖta ve yzdedir. Saçlar ve yanaktaki çeŖitli çiçeklere benzetilen muhtelif gzellik unsurları koku kaynağı olarak nitelenir. Gzel koku özellikle glün damıtılmasıyla elde edilir. Yanak da gl olduğu cihetle koku kaynağı olmuŖ oluyor. Netice olarak sevgilinin benzetildiği ŖiŖenin gzel kokuyla dolu bir ŖiŖe olduğu anlaŖılıyor. Birinci mısradaki kokudan bahis olmamakla birlikte ikinci mısra mânâyı bu yönde tamamlamaktadır. İtriyat ŖiŖeleri geçmiŖten günümüze daima ince camdan ve zarif bir Ŗekilde imal edilirler. Bu bakımdan bakıŖı okŖayan, onu süsleyen bir görüntü arz ederler. GörünüŖüyle gözü okŖayan bu ŖiŖe aynı zamanda koku ihtiva ettiği için ikinci bir duyu organının, yani burnun da ilgi alanına giriyor. Ne var ki Ŗair bu kokuyu algılama iŖini burnuna değil gözüne hamlediyor. Böylece alıŖılmadık bir durum ortaya çıkıyor: Koku alan bir bakıŖ! Modern Ŗiire mahsus olan bu tür tezatlı ifadelere yer yer Sebki-i Hindi Ŗairlerinde de rastlamak, günümüz insanı için ŖaŖırtıcıdır. Hasılı Ŗair, bir yandan sevgilinin yanağını seyretmekle bir göz hazzı yaŖarken diğer taraftan onun gzel kokusunu da manevi bir burun marifetiyle hissetmekte ve aldığı zevki ikiye çıkarmaktadır.

Yukarıdaki izahlar dıŖında birinci mısradaki “ser-i ŖiŖe-i zıb-i bâsıra” tamlamasını baŖka bir okuyuŖla “gözün gzel ŖiŖesinin baŖı” Ŗeklinde çevirmek de mümkündür. Zira göz Ŗeffaf oluŖu ve gzelliiği bakımından yuvarlak bir ŖiŖeye benzer. Beyitte; ser (baŖ), nigâh (bakıŖ), basıra (göz, görme), izar (yanak), meŖam (koku alma hassası, burun) gibi kelimeler baŖa ait uzuvlar ve o uzuvların özellikleri olmak bakımından birbiriyle tenasüp teŖkil etmekte.

Sabaha dek tutuŖur süz-ı hasretinle müjem/Fitil-i Ŗem‘a-i Ŗâm-ı nigâhım olmuŖtur. *Kirpiğim sabaha kadar hasret yanıŖıyla tutuŖur. O kirpik, bakıŖımın gece mumunun fitili olmuŖtur.*

Şiirimizde âşığın yalnızlık manzarası hep aynıdır: Vakit gecedir ve âşık ayrılık gecesinde uzlet köşesine çekilmiştir. Burada sevgiliyi anarak yanar, yakılır, kanlı gözyaşları döker. Âşık çoğu zaman Fuzûlî'nin şu mısraında söylediği hâl üzeredir: “Şeb-i hicran yanar canım döker yaş çeşm-i giryanım.” Nihayet hiç bitmeyecek kadar uzayan gece bittiğinde sabah onun yorgun gözlerine doğar. Bu gecede âşığın ne eşi dostu ne bir dert ortağı vardır. O hâlde ona bir dert ortağı bulmak lazımdır. Bu dert ortağı bazen şairin buhurdan gibi tüten kendi gönlüdür, bazen de sabaha kadar yanıp damla damla tükenen bir mumdan başkası değildir. Bu manzaranın iki elemanı, yani içten içe yanan âşık ve eriyen mum gelenekte çok zaman, birbirinin yerine geçer. Bazen âşık -bu mısra da olduğu gibi- kendisini oyalayacak bir mumdan bile mahrumdur. Bu eksikliği kendisi mum hâline gelerek tamamlar. Bu nasıl olur? Âşığın iç yangını alevli bir nefesle ah şeklinde ortaya çıkarak onun kâh saçını, başını, kâh kirpiklerini tutuşturur. Böylece âşık yanan bir mum manzarası arz eder. Şair de birinci mısra da bu şekilde kirpiklerinin tutuştuğunu belirtiyor. El-firkatü cüzün mine'nnar/Ayrılık ateşten bir parçadır. Sözüne uygun olarak firkati bir suz/yanış olarak niteliyor. Ancak bu mısra da şair, yanışı aha değil bakışa hamle ederek bir yenilik yapıyor. Kirpikler niçin tutuşmuştur? Hasret bakışından. Özleyen, özlediğinin bulunduğu tarafa hasret dolu bakışlar fırlatır. Bu ateşli bakışlarsa -mısraya göre- kirpikleri tutuşturuyor. Diğer taraftan kirpiğin ucuna asılı kalan kanlı gözyaşları da rengi cihetiyle tutuşma manzarası verir. Mum söz konusu olunca onunla birlikte tamamlayıcı unsurların da bulunması lazım gelir: Fital ve gece gibi. Fital mumun yanan kısmıdır ve başta bulunur. Şair, bakışlarını gece mumu, kirpiklerini ise bu mumun fitili olarak niteliyor. Vakit olarak da gece manzarayı tamamlıyor. Kirpik yaygın olarak; dikene, oka, kıl

kaleme, iplik ve süpürgeye benzetilir. Burada şair ona yeni bir görev -fitil görevi- yüklemiş oluyor. Zira fitille kirpik arasında hem şekil hem de renk bakımından benzerlik mevcuttur. Mısradaki “şam-ı nigâh” tamlamasını; “bakış gecesi”, olarak da tercüme etmek mümkün. Zira ayrılık zaten âşık için manevi anlamda gece hükmündedir.

Uçar o çeşm-i kebûdun hayâli çeşmimde/Kebûter-i ser-i bâm-ı nigâhım olmuştur. *Gözlerimden o mavi gözlerinin hayali gelip geçer. O hayal bakışının çatısının üzerindeki güvercin olmuştur.*

Âşık sevgiliyi bizatihi görmekten mahrumdur, onun ancak hayaliyle yetinmek zorundadır. Nitekim bu beyitte de âşık, sevgilinin görmekten mahrum olduğu gözlerini hayal etmekle iktifa etmektedir. Şiirimizin kalıplaşmış kabullerine göre siyah saç gibi ideal göz de daima siyahtır. Gözlem duygusunun belirginleşmeye başladığı 18. yüzyılda bu kabulün ihlal edildiği görülür. İlk defa Nedim’de sarı saçtan ve mavi gözden bahsedildiğine tesadüf ederiz. Sami de bu şiirinde mavi gözden bahsediyor. Şair mavi gözü bir takım benzetmeler yapma imkânı verdiği için tercih etmiş olmalı. Kebut; mavi demektir. Şair gökyüzünü ve ekseriya mavi olduğu için güvercini bu renkle bir arada hatırlıyor. Şiirimizde adı bülbül, tûti, şahin, hüma gibi çok kullanılan kuşlardan olmayan güvercin önem bakımından ikinci sıralarda yer alır. Güvercin ehli oluşu avlanabilmesi, rengi ve haber getirip götürmesi yönüyle çeşitli benzetmelere konu olur. Şimdi bir arada anılan yukarıdaki kelimeler arasında nasıl bir ilgi kurulduğunu bulmaya çalışalım.

Hayal kuran insanlar genellikle bakışlarını gökyüzüne diker ve dalar giderler. Böylece hayal kurma ile gökyüzü ve yükseklik arasında bir ilgi kurulur. Sebep sonuç ilişkisini tersine çevirmek de mümkün. Mavi gökyüzüne çevrilen bakış, çağrışım yoluyla sevgilinin gözlerini hatırlar. Bu hatırlayışı

klasik anlayışa -sevgilinin boyuyla ilgili telakkisine- dolaylı bir telmih olarak da görebiliriz. İdealist tavra uygun olarak sevgilinin boyu o kadar yüksektir ki başı daima göklerde. O yüksekliğe âşğın hayali ancak yetişebilir. Bu bakımdan gözlerin renk ilgisi yanında yükseklik bakımından da gökyüzüyle irtibatı ortaya çıkar. Güvercin ise uçma mekânı bakımından gökyüzüyle, rengi yönüyle de hem gökyüzü hem de sevgilinin gözleriyle ilgilidir. Şairin gözünde uçuşan hayaller uçan mavi güvercinlere benziyorlar. Burada şair, dolaylı olarak hem güvercinlerin haber aracı olarak kullanımlarına hem de eskiden beri toplumumuzda yaygın olan, güvercin uçurma âdetine telmihte bulunmaktadır. Gösterisi insana haz veren güvercinin terbiye edilerek uçurulması memleketimizin bazı yörelerinde hâlâ yaygın bir gelenektir. Diğer taraftan bam (dam) ile güvercin arasında da irtibat vardır. Zira güvercin damlarda beslenir, dam üstünden uçurulur ve dam üzerinden seyredilir. Bu beyitte de benzetmelerde şairin mensup olduğu ekole mahsus orijinallik devam ediyor. Hayalın somutlaştırılmasında da keza bakış çatısı tamlamasında da soyut bir şeyin nesne gibi algılanmasında da bu durum görülüyor. Göz, baş, bakış, çatı, güvercin, uçma ve mavi kelimeleri arasında tenasüp, kebud ile kebuter arasında da kısmi cinas mevcuttur.

Hamûş olursa da dil gûş-ı çeşm ile o peri/Edâ-şinâs-ı kelâm-ı niğâhım olmuştur. *O peri her ne kadar diliyle bir şey söylemese de gözünün kulağıyla bakışımın söylediği sözü karşılıksız bırakmamıştır.*

Şair periye benzeyen sevgilinin kendisine karşı lakayt kalmadığına kanidir. Peki bunu nereden çıkarıyor? Sevgili onun sözüne yahut davranışına karşılık mı vermiştir? Hayır! Ortada ne âşık tarafından ifade edilebilmiş bir aşk, ne de sevgili cihetinden görülür bir karşılık var. Esasen âşğın derdini gizlemesi

makbul olduğu için geleneğe göre onun hislerini sözlü olarak ifade etmesi mümkün değildir. Ancak bu beyitte olduğu gibi bir bakışla derdini veya maksadını ifşa edebilir. “Kelam-ı nigâh” ifadesiyle şair gözleriyle konuştuğunu belirtiyor. Sözün muhatabı kulaktır. Gözün muhatabı ise göz. Âşığın gözü konuşunca sevgili de göz kulağıyla dinliyor ve üstelik cevap veriyor. Aslında kastedilen sevgilinin bakışa lakayt kalmadığı ve zımnen mukabelede bulunduğudur. Böylece az çok alışılmış olan “gözün konuşması” ifadesine şair bir de “gözün kulak olması” (dinlemesi) gibi yeni ve alışılmadık bir ifade ekliyor. Üstelik bu göz, kulağı sadece dinlemiyor sonra cevap da veriyor. Böylece âşıkla mâşuk arasında pandomim gibi ne konuşma ne dinleme olmaksızın sessiz bir mükâleme cereyan ediyor. Bu açıklamalardan anlaşılacağı üzere burada Sebk-i Hindi’ye mahsus tuhaf ve ilk elde kavranması zor, tezatlı anlatım tiplerinden biriyle karşı karşıyayız. Gözün hassası görmek, kulağınki dinlemek, dilinki söylemektir. Kulağın konuşması, gözün dinlemesi veya söylemesi anlamsızdır. Ama görüldüğu gibi şair ara bağlantılarla gözle kulağı, kulakla dili birbirine bağlıyor ve imkânsızı mümkün hâle getiriyor. Böyle sessiz ve imalarla dolu bir tabloda sevgilinin peri olması da dekoru tamamlıyor. Zira periler; tabii hâlleriyle görme, dokunma, konuşma... gibi duyularla kavranılmaktan uzak soyut varlıklardır. Sevgili peri olunca gözle işitmek ve kulakla konuşmak gibi maddi âlemde imkânsız olan şeyler de imkân dâhiline giriyor. Beyit yine Sebk-i Hindi’nin özelliklerine uygun olarak göz, bakış, kulak, dil, söz, susma gibi birbiriyle akraba kelimelerle kurulu. Eda kelimesi de *yerine getirmek* yanında, *sevgilinin edası*, *nazı* anlamıyla da beyitte bir mânâ taşıyor.

Yanılsa nola Gülgûn-ı eşk o pençe-i mihır/Rübûde-sâz-i zimâm-ı nigâhım olmuştur. *Gözyaşımın Gülgûn’u (veya gül renkli*

gözyaşımla) yanılıp yolunu şaşırmasa çok mu? Güneşin pençesi bakışının dizginini eline geçirmiştir.

Beyitte özellikle gülgûn kelimesi anlamları veya çağrışımları bakımından çok fonksiyonlu olarak kullanılmıştır. O hâlde öncelikle bu kelime ve anlamları üzerinde duralım: Gülgûn; gül renkle anlamındadır. Mısrada kelime yazdığımız tamlamalı şekil yanında “gülgûn eşk” tarzında da okunmaya müsaittir. Bu durumda gül renk, gözyaşının sıfatı olur. Âşığın döktüğü gözyaşı gül renklidir çünkü kanlıdır. Ancak Gülgûn aynı zamanda Ferhat ile Şirin hikâyesinde Hüsrev’in Şirin’e hediye ettiği cins atın ismidir. Hikâyeye göre bu at Hüsrev’in diğer atı olan Şebdiz ile aynı soydandır. Anne at, bir aygır heykeline sürtünerek iki defa gebe kalmış ve birinde Şebdiz’i diğerinde Gülgûn’u doğurmuştur. Hâsılı beyitte kelime açıkladığımız iki anlamıyla da mevcut.. Ayrıca sarı renkli bir aslan cinsinin adı da; şir-i gülgûndur.

Bu izahlardan sonra beytin toplu anlamına bakabiliriz: 1. Beyitte bir seyis mazmunu vardır. Seyis güçlü pençesiyle atı dizgininden çekip istediği yere götürmekte, yanılmasına meydan vermemektedir. Hakikatte ise ortada ne at ne de seyis mevcuttur. Olan biten şey, âşığın gözlerini sevgiliden alaması ve ağlamasıdır. Mademki âşık gözlerini sevgiliden alamıyor, demek ki irade dizgini başkasının eline geçmiştir. Güçlü bir pençe, onun gözyaşlarını kendisine yönlendirmektedir. Bu durumda gözyaşları idare edilen bir at konumundadır. Böyle bir benzerlik için şairin elinde iyi bir fırsat var: Yukarıda da açıklandığı üzere gülgûn aynı zamanda meşhur bir at ismi. Üstelik bu at pek akıllı olduğu için yanılmayan cinsten. Şair dizgini tutan el için de “pençe” ifadesini kullanıyor. Pençe denince aslan hatıra gelir. Nitekim yukarıda kelimenin “şir-i gülgûn” şeklinde bir aslan cinsi için de kullanıldığını belirtmiştik. Pençe-i mihr;

güneşin pençesi demek. Hiyerarşi üzerine kurulan eski toplumun telakkisine göre gök cisimleri arasında da bir sultan vardır ve bu güneştir. Hayvanların sultanı ise aslandır. Aslan yeleleri bakımından güneşe benzediği için bu sefer aslanla güneş aynileşir. Güneşin etrafa saçtığı ışıklar bazen yele gibi bazen de burada olduğu üzre pençe gibi nitelenir. Mihr kelimesi beyitte “sevgi” anlamıyla da kullanılmaya müsaittir. Zira sevginin insanı ele geçiren bir pençe olarak tasavvuru makuldür. Kelime bu anlamıyla kullanılınca diğer birçok kelimeyle de tenasüp teşkil ediyor.

2. Şimdi de göz-güneş ve ağlama arasındaki ilgiler üzerinde duralım: Güneşe bakan insanın gözleri yaşarır. Sevgili gök cisimleri arasında güneşe benzetildiğine göre ona bakanın ağlaması kaçınılmaz. Peki ama gözleri güneşte olan âşğın gözyaşları nereye akar? Hakikatte bakış istikametinin tersine, yani yere. Bu ise gözyaşının yanılması, gitmemesi gereken yöne gitmesidir. Ama burada gözyaşı yön hususunda yanılmıyor.. Çünkü sevgili güneş olunca hemen güneşle ilgili bir tabiat olayı durumu kurtarıyor. Nedir o? Buharlaşma. Bilindiği gibi sabahleyin gül üzerinde yer alan çiğ taneleri güneş tarafından emilir, dosdoğru yukarıya çekilirler. Mademki bakış dizgini güneşin elindedir, gözden akan yaşlar da aynı şekilde güneşe -sevgiliye- doğru gidecektir. Böylece gülğün kelimesiyle hem çiğ-güneş ilgisine hem de sevgilinin gül oluşuna gönderme yapılmış olunuyor.

Şikeste-rengî-i rûy-ı latifi ey Samî/Nişân-ı pâ-y-ı zihâm-ı nigâhım olmuştur. *Ey Sami! Onun güzel yüzünün acıyla (buruşup) renk değiştirmesi, bakışının sıkışmış ayağının nişanı olmuştur.*

Beytin toplu mânâsından önce bir iki ana kelime üzerinde duralım: Şikeste-renk: Bir acı, bir kızgınlık veya duygu değişimi sonucu insanın yüzünün renk değiştirmesi demektir. Bunun yanında şikeste kelimesi tek başına alınınca; kırılma, utanma gibi mânâlara gelir. Nişan kelimesi de kullanım ama-

cına uygun olarak birçok anlamı içinde taşıyor: Damga, hedef, tuğra, özellik vs. ilk anlamı “ayak” olan “pay” keza paylaşma, azarlama, iz, esas, güç, özür gerekçesi gibi beyitte telmih unsuru olabilecek uzak anlamlara sahiptir. Şimdi bu anlamların beyitte nasıl kullanıldığını anlamaya çalışalım: Şair bir an bile gözünü sevgilinin yüzünden alamadığı için bir bakış kalabalığı söz konusu. Nasıl ki kalabalıkta ayak basılmamış yer kalmaz ve herkes nerede ise bir ayağını diğerinin üzerine koyar, aynen bunun gibi burada da sevgilinin yüzünde bakışın değmediği bir nokta kalmamıştır. Hâsılı, Rasih’in meşhur: “Süzme çeşmin gelmesin müjgan müjgan üstüne/Urma zahm-ı sineye peykan peykan üstüne.” mısralarında üst üste gelen kirpik oklarıyla yaptığını, şair bakışlarla yapmaktadır. Tabiatıyla sevgili bu ısrarlı bakışlardan rahatsızdır. Bu rahatsızlık ya mahcubiyet ya da kızgınlıktan kaynaklanır ve yüzünün rengi değişir. Yukarıda da açıklandığı gibi “şikeste-renk” terkibi “yüzün renk değiştirmesi” mânâsına gelir. Mahcubiyet söz konusu olduğunda yüz penbeleşir. Dolayısıyla “şikeste” kelimesinin “mahcubiyet” anlamı da böylece mânâyı pekiştirir. Diğer taraftan renk değiştirme kızgınlık eseri de olabilir. Bu durumda yüz ifadesi bir azarlama mânâsı kazanır. Sevgili bu şekilde âşıktan, yüzündeki bakış ayağını kesmesini ihtar etmiş olur. Burada hem *pay* kelimesinin paylamak anlamına da uzak bir gönderme yapıyor hem de *şikestenin* “kırmak” anlamı devreye girmiş oluyor. Bu kırma da âşğın ayağının nişanı, belirtisi hükmüne geçiyor. Nişan kelimesi bize bu sefer hayvanlarla ilgili eski bir alışkanlığı hatırlatıyor. Daha evvelki bir gazel şerhinde de açıklandığı üzere, hayvanların ayaklarına, başlarına veya uygun herhangi bir yerlerine, dağlama yoluyla, sahiplerinin alâmeti olan bir nişan vurulması günümüze kadar devam eden yaygın bir âdet-tir. Burada da şairin bakış ayağının sevgilinin azarlayan yüz

ifadesiyle damgalanması, onun sevgiliye aidiyetini tescillemiş oluyor. Âşığın *payına düşen* şey de işte budur. Yukarıda “pay” kelimesinin karşılıklarından birinin de “güç, kuvvet” olduğunu yazmıştık. Bu anlamıyla alınca bu sefer; sevgilinin kızması, âşığın bakışının gücünün bir belirtisi hâline geliyor. Bilindiği gibi hedef olan şeye de nişan denir. Nitekim âşığın bakışının nişanı, hedefi de tabiatıyla sevgilinin -renk değiştiren- yüzüdür. Görüldüğü gibi şair, gerek bu beyitte gerekse şiirin bütününde, çok mânâlı olan kelimeleri seçmek ve bunların çağrışımlarından istifade etmek suretiyle şiirine kavranılması zor bir anlam genişliği kazandırmıştır.

Ali Emiri: (1857-1924)

O smanlı'nın son zamanlarına yetişmiş orta hâlli bir bürokrat ve orta çapta bir muharrir olan Ali Emiri Efendi bu gün, görevlerinden ziyade kitap sevgisiyle hatırlanıyor, yazdıklarından çok bulduklarıyla biliniyor. Zamanını, parasını ve neredeyse hayatını adadığı kitaplar bugün ona yeni bir hayat bahşederek borçlarını iade ediyorlar..

Günümüzün Türk münevveri, onun ismini, bulunuşu bir nevi hikâye konusu olan, Divan-ı Lügati't-Türk'le ve kurduğu kütüphaneye hatırlıyor. Onun bu büyük gayreti olmasaydı muhtemelen bu 20 bin cilt tutan muazzam kütüphanenin birçok eseri çoğu benzerinin akıbetine uğrayacak; eski konaklarda tavan aralarına kaldırılacak, oradan sahaflara ve sokaklara düşecek, nihayet yok pahasına satın alınarak mukadder akıbetlerini yaşamak üzere yabancı diyarlara doğru sürüklenecekti. O hâlde, Türklük bilimi için neredeyse bir milat kabul edilen Kaşgarlı'nın eserini sahaflarda bularak meşum akıbetten kurtaran bu kitap âşığını bir kahraman olarak tebcil etmek çok mu? Peki, kitaplarını görmek isteyenlere: "Buyrun ziyaret ediniz." diyecek kadar kitaplarına tutkun biri şayet şiir yazsaydı ona ne yakışır? Bunun cevabını aşağıdaki gazelin redifi bize söylüyor: Kitap. O hâlde biz de bu şiire eğilelim ve kitap sevgisi nasıl olurmuş görelim.

Kitap gazeli

Sine-i şevkimde bir hırz-ı mübinimdir kitap
Dide-i endişede nûr-ı yakinimdir kitap

Kalbgâhım merci'-i feyz-i necatım rehberim
Destgirim mürşid-i hikmet-karınimdir kitap

Bir mutalsam kenz-i la-yüfnasıdır endişemin
Şebçerağım gevherim dürr-i seminimdir kitap

Dilber-i nev-hatta bakmam var iken hatt-ı sutur
Yâr-ı canımdır habib-i nazeninimdir kitap

Âlemin mazideki ahval-i gûnâgûnunu
Keşf için muciz-nüma bir dûrbınimdir kitap

Hikmet anda marifet anda hakikat andadır
Hasılı sermaye-i dünya ve dinimdir kitap

Halıka hamd u sena olsun Emiri rûz u şeb
Kurratü'l-ayn-ı hayatım hemnişinimdir kitap

Şerh

Klasik şiirimizde redifler bir ahenk unsuru olmaktan başka manzumelerin ana fikrini gösteren kelimelerdir. Böyle şiirlerde redif konunun omurgasıdır. Bu tarife uygun olarak elde ki gazelde de şair manzume boyunca redif olarak seçilen kitap etrafındaki duygu ve düşüncelerini ifade fırsatı buluyor. Şiirin hemen her beytinde konu çeşitli benzetmelerle kitaba geliyor. Bu kısa açıklamadan sonra ilk beyte geçelim.

Sine-i şevkimde bir hırz-ı mübinimdir kitap/Dide-i endişede nur-ı yakinimdir kitap. *Kitap, bu arzı dolu sinemde koruyuculuğu besbelli olan bir muska gibidir. Keza kitap düşünce gözümün ayağık nurudur.*

Beytin ilk mısraında kitap çeşitli cihetlerle muskaya benzetilmektedir. Bu bakımdan benzerlik ilgilerine geçmeden önce kısaca muska hakkında bilgi verelim.

Günümüzde de az rastlanmamakla birlikte çok daha uhrevi bir atmosfer içinde yaşayan eski toplumumuzdaki yaygın âdetlerden biri de muska taşımaktı. Çok zaman ya meşin bir mahfaza içinde veya üçe bükülüp balmumu sürülmüş bir beze sarılı olarak boyuna asılan muskalar birçok değişik amaç için kullanılırdı. İçine çok zaman koruyucu ayetler veya sırrî gücü bulunduğu inanılan harf ve rakamlar yazılan muskalar, insanı koruduğuna inanıldığı cihetle *hırz* veya *hırz-ı can* isimleriyle de anılırlardı.

Şair beyitte kitabı iki yönden muskaya benzetmektedir: 1. Bir kere kitap okuyucusu okuma esnasında elindeki metni göğüs hizasında tutar. Bu tutuş bir nevi ihtiram görünümü arz ettiği gibi bulunduğu yer itibarıyla da muskayla özdeşleşmiş olur. Şevk, kuvvetli istek mânâsına gelmektedir. Şair de sinesine bastırmak suretiyle kitabı bir nevi sevgili konumuna yükseltmektedir. 2. Diğer taraftan gerek muska gerekse kitap yazılı birer metin oluşları bakımından da benzeşirler. Fakat rasyonel bir tavır içindeki şair açısından bu benzerliğin anlamı tamamen farklıdır. Zira muskada manevi bir güç tasavvur edilirken kitabın gücü anlamından gelmektedir. Şaire göre kitaptaki bu rasyonel güç şu noktalara dayanıyor:

a. Kitap bir koruyucudur. Ama o insanı muska gibi sihrî gücüyle değil verdiği bilgiyle korur. Okuyucu kitap sayesinde

doğruyu yanlış kavrar ve kendisini tehlikelerden korumayı öğrenir. Diğer taraftan muska mânâ bakımından kapalı bir metin iken kitap anlamca “mübin” yani açıktır. Gerek bu kelime gerekse ikinci mısradaki geçen nur kelimeleri bir araya gelince şairin Maide Süresi’nin 15. ayetine telmihte bulunduğu anlaşılıyor. “*Kad câeküm minallabi nûrun ve kitâbun mübin.*” (Allah’tan size bir nur ve gerçeği gösteren bir kitap indirilmiştir.) Böylece şairin, kitap derken kelimenin dar ve geniş anlamlarını birlikte kullandığı anlaşılıyor.

b. Bilgi insana ne kazandırır? Evvela bir kültürel bakış açısı ve hâdiselere başka bir gözle bakma kabiliyeti. Şair bunu; “dide-i endişe/fikir gözü” tabiriyle karşılıyor. Ancak okuma ışık sayesinde mümkün olmaktadır. Fikir gözüne bu ışığı veren yani ona bakma ve görme kabiliyeti kazandıran da kitaptır. “Yakin” kelimesi yaygın olarak “gerçek bilgi” anlamındadır. Eskiler bilgiyi değerine ve gücüne göre üçe taksim ederlerdi; ilme’l-yakin, ayme’l-yakin ve hakka’l-yakin. Yani öğrenme yoluyla bilme, görme yoluyla bilme ve yaşayarak bilme. Bunlar arasında hakiki bilgi tanımına giren üçüncüsü yani yaşanarak kazanılan bilgi idi. Ancak şair *yakin* ifadesini kullanmak suretiyle okumayla elde edilen bilgiye gerçek bir değer atfetmiş oluyor.

Beyitteki kelimelerden bazıları uzak anlamları da hatıra gelecek şekilde kullanılmıştır. Söz gelimi *endişe* kelimesinin “fikir” anlamı yanında günlük dildeki “endişe, korku” anlamına da telmihte bulunulmuştur. Bu mânâ *şevk* kelimesinin “mutluluk” anlamıyla tezat teşkil eder. Keza *şevk* kelimesi aynı zamanda “ışık” mânâsına gelmektedir ki bu mânâ okuma ve ışık ile ilgi teşkil ediyor.

Kalbgâhım merci’-i feyz-i necatım rehberim/Destgirim mürşid-i hikmet-karınimdir kitap. *Kitap benim canevim, kurtu-*

luşumun kaynağı ve yol göstericim. Elimden tutan ve beni doğru yola erıştiren hikmetli mürşidim.

Bu beyitte de şair, kitabı bir sevgili, bir yol gösterici, kurtarıcı ve mürşit olarak niteliyor ve bunların verebileceği şeyleri kitaptan bekliyor. Gerçek bir kitap âşığı olan Ali Emiri Efendi'ye göre kitap canı kadar değerlidir; kalbi kitapları mesken edinmiştir. Düşüncelerinin bereketi ve kurtuluşu kitaplardadır. Şeyh hikmete ulaşmış kişidir ve bu bilgisini müridine de aktarır. O bir rehberdir; müridinin elinden tutar ve onu manevî tehlikelerden korur. Beyitte bütün bu özellikler kitaba atfedilmektedir. Acaba niçin? Yoksa o da oğluna: "Mürşid-i kâmil olunca nâ-yab/Sana mürşid yetişir şimdi kitap." diyen Nabi gibi müteşeyhlerden bizar olmuş da kendisine kitabı mı şeyh edinmiştir. Kim bilir? Burada şöyle bir soru akla gelebilir: Şeyhin sahtesi, sapkını olduğu gibi kitabın da kötüsü, ahlâksız olmaz mı? Eh tabi ki olur ancak bir kitap âşığının nezdinde böyle suallerin yeri yoktur.

Bütün beyitlerde olduğu gibi bu beyitte de şair, kitap kelimesini genel anlamı yanında Kur'an-ı Kerim mânâsına kullanmaktadır. Nitekim birçok ayette mesela İsra Sûresi'nin 9. ayetinde "*İnne haza'l-Kurane yebdi lilleti biye akvemu..*" (Şüphesiz bu Kur'an insanları en doğru yola iletir.) demek suretiyle onun bir kurtarıcı ve doğru yol rehberi olduğu tasrih edilmiştir. Keza Al-i İmran Sûresi'nin 103. ayetinde de: "*Va'tesimu bi-bablillabi cemîa vela teferraku.*" (Hepiniz Allah'ın ipine sımsıkı sarılın ve ayrılığa düşmeyin.) buyrulmuştur. Bu ayetin bir nevi tercümesi olmak üzere Hz. Peygamber de kendisinden sonra uyulacak rehberin Kur'an olduğunu hadis-i şerifle belirtmiştir. Şair de yukarıdaki vasıfları özelde Kur'an'a genelde ise kitaba hamlediyor.

Bir mutalsam kenz-i la-yüfnasıdır endişemin/Şebçerağım
gevherim dürr-i seminimdir kitap. *Kitap benim fikirlerimin tılsımlı ve tükenmez bir hazinesidir. O benim gece yol gösteren yakutum, elmasım, kıymetli incimdir.*

Kitaplar bize sadece yeni bilgiler vermekle kalmaz aynı zamanda düşünce yeteneğimizi de arttırır, onu besler ve büyütürler. Kısacası kitaptan alır alır harcarız. Bu durum hazineden aldığı peyderpey harcayan birinin durumuna benzer. Ne var ki büyüklüğü ne olursa olsun hazine harcamakla tükenirken kitaptaki bilgiler kullanmakla eksilmezler. Bu bakımdan adeta tılsımlı gibidirler. Bir hadis-i şerifte: “*El-kanaatu kenzun la-yüfna.*” (Kanaat tükenmez bir hazinedir.) buyrulmak suretiyle her hazinenin tükeneceği buna mukabil göz tokluğunun bitmez bir hazine olduğu vurgulanmıştır. Şairimiz burada bir yandan o hadis-i şerife telmihte bulunuyor, bir yandan da söz konusu fikri ilim ve kitap için kullanmış oluyor. Şair *tılsımlı hazine* tabiriyle eski bir anlayışa da göndermede bulunmaktadır. Efsaneye göre yer altında gizli olan ve çıkarılması ancak tılsımın çözülmesine bağlı bulunan hazineler vardır. İkinci mısradaki hazine denilince hatıra gelen kıymetli taşlar zikredilmektedir. Bunlardan şebçerağ, ışıyla geceyi aydınlattığına inanılan büyük ve efsanevi bir yakuttur.. Hz. Mevlana Mesnevi’inde her gece denizden çıkarak ağzında taşıdığı şebçerağın ışığında otlayan bir deniz sığırının hikâyesini anlatmaktadır. Cehalet de bir nevi gece sayıldığından şair, ilim menbaı olan kitapları geceyi aydınlatan böylesi bir yakuta benzetiyor. Mısradaki adı geçen diğer iki taş olan elmas ve inci keza yakutla beraber kıymet bakımından en önde gelmeleri cihetiyle kitaba eş tutulmuşlardır. Beyitte her ne kadar kitabın manevi kıymeti mevzubahis ise

de eski elyazmalarının maddi kıymetine bir göndermede bulunduğu da hatıra geliyor. Hakikaten eski kitaplarımız çok zaman hattı, cildi ve muhtelif pahalı tezyinatı ile sahibi için hakiki bir servet değeri taşıyordu. Yine bu kitaplar genellikle günümüz kitaplarından daha hacimli idiler. Bu bakımdan *dürr-i semin* tabirini de kitabın hacmine bir gönderme olarak düşünebiliriz.

Dilber-i nev-hatta bakmam var iken hatt-ı sutur/Yar-ı canımdır habib-i nazenimdir kitap. *Yazı satırları dururken tüyü yeni çıkan dilberlere bakmam. Kitap benim can yoldaşım ve nazlı sevgilimdir.*

Bu beyitte de sevgiliyle kitabı karşılaştıran şair, değer bakımından kitabı tercihe layık buluyor. O bu karşılaştırmada eskilerin insan yüzünü kitap veya sahife olarak nitelemelerinden faydalanıyor. Buna göre ergenliğe adım atan sevgilinin yüzünü kaplayan ayva tüyleri de bir nevi yazı olarak kabul edilirdi. Eski yazı türleri arasında özellikle, ince oluşu bakımından hatt-ı gubari olarak isimlendirilene şekil olarak da yüzdeki ayva tüyelerine benzetilmekte idi. Ali Emiri, kitap dururken dönüp sevgilinin yüzüne bakmadığını ifade ediyor. Şairin nüktelerini doğrular tarzda, eskiden beri kadınların rakip telakki ettikleri kitaplara düşmanlığı birçok latifeye konu olmuştur.

Bilvesile kitapla ilgili birkaç nükte: Rivayete göre Müteferrika'da basılan (1729) ilk eserlerden biri olan ve Vanî Mehmet Efendi tarafından tercüme edildiği cihetle Vankulu diye şöhret kazanmış bulunan lügatin tab'ı esnasında söz konusu mütercim evini bir hayli ihmal etmiş. Bu durum zavallı hanımının canına tak etmiş ve bir gün kocasına hitaben demiş ki: "Bey, bey. Her gün Vankulunuzla meşgul oluyorsunuz, lütfedip biraz da ben kulunuzla meşgul olsanız."

Kitabın sevgili olarak nitelenmesiyle ilgili diğer bir nükteyi de büyük mesnevi şarihi Şefik Can üstadımızdan nakledeyim: Şefik Can, askerî öğrenciliği sırasında Tahirü'l Mevlevi'yi evinde ziyaret etmiş ve piyasada bulunmayan bir eserini okumak üzere kısa bir süre için ödünç istemiş, lakin red cevabı almış. Buna çok alınan Şefik Can yıllar sonra asistanı olduğu hocasına bu olayı hatırlatıp kırgınlığını bildirince Tahirü'l Mevlevi kendisine şu mealdeki bir Arapça beyitle mukabele etmiş: "Ey benden ödünç kitap isteyen. Kitap benim sevgilimdir. İnsan sevgilisini hiç başkasına ödünç olarak verebilir mi?"

Verdiği kitapların geri dönmemesinden muhtarip bir kitap âşığı da kitaplığının en görünür köşesine şu levhayı asmış: "Sana yindek nasihatım olsun/Ki ihtiyarınla ateşe girme/Karındaşın da olsa bir kimesne/ Öpmek için bile kitabını verme."

Bu bahsi yine kitap kıskançlığıyla şöhret kazanmış olan Ahmet Mithat Efendi'den -şu âlemin kaynanası namıyla maruf meşhur yazarımız- bir nükteyle bitirelim. Bu zat ödünç kitap vermediği için kendisine küsen dostlarına dermiş ki: "Biri bana kıymetli bir kitap verdiğinde mümkün değil onu iade edemem. Ben dostlarımın da en az benim kadar kitaba düşkün olduklarını biliyorum. Kitap vermeyişim, size olan itimsizliğimden değil, bilakis kitap sevginize emin olmamdan geliyor."

Âlemin mazideki ahval-i gûnâgûnunu/Keşf için muciz-nüma bir dûrbinimdir kitap. *Geçmişte bu dünyada olanı biteni görebilmek için elimde mucizeli dürbünüm kitaptır.*

Çıplak gözle görülemeyecek kadar uzakta olan bir şeyi görmek için dürbün kullanırız. Dürbün gizli olanı açığa çıkarır, görünür kılar. Benzer şekilde insan ancak kendi zamanındaki olaylara şahit olabilir. Daha önce olup biten önemli olayları göremez ama tarih kitapları sayesinde öğrenebilir. Şair bu

öğrenmenin vasıtası olan kitapları dürbün olarak niteliyor. Bu dürbün sisler arasındaki olayları görünür kılmakta, bilinirlik sınırına çekmektedir. Her dürbünün bir görme mesafesi vardır. Kitaplar ise neredeyse mesafe tanımazlar. Bu bakımdan da yaptıkları iş âdeta bir mucize gibidir. Beyitte şair bilvesile tarih merakını ifade etmiş oluyor.

Hikmet anda marifet anda hakikat andadır/Hasılı sermaye-i dünya ve dinimdir kitap. *Hikmet, hakikat ve marifet bilgileri kitaptadır. Bu sebeple benim dünya ve ahiret sermayem kitaptır.*

Kitabın değeri için seçilen her üç kelime de hem dünyevî hem de uhrevî anlamları bulunan kelimelerdir. İnsan bir işin gerçek sebebini (hikmet), neyin ne olduğunu (hakikat) ve kendisine lazım olan hüneri (marifet) elbette kitaplardan öğrenecektir. Bu sebeple kitaplar bizim dünya işlerimizi yoluna koymaktaki sermayemizdir. Fakat bu kelimelerin aynı zamanda dinî ve tasavvufî mânâları da vardır. Özellikle hakikat ve marifet; şeriat, tarikat, hakikat ve marifet şeklinde sıralanan dört bilgi derecesinin son iki kategorisini temsil ederler. Yazar, eskilerin kitapların veremeyeceği bilgiler arasında saydığı bu ileri bilgiler için de adres olarak kitapları gösteriyor ve hiçbir şeyi dışarıda bırakmıyor. Âhiret saadeti bu bilgilerde olduğu cihetle kitap aynı zamanda din sermayesi olarak nitelenmiştir.

Halıka hamd u sena olsun Emiri rûz u şeb/Kurratü'l-ayn-ı hayatım hemnişinimdir kitap. *Ey Emiri! Allah'a gece gündüz şükürler olsun ki hayatımın göz nuru ve oturup kalktığım dostum kitaptır.*

İnsan bedenindeki en değerli organ göz bebeğidir. Bu bakımdan sevdiğimizize “gözümün nuru” diye hitap ederiz. Ali Emiri Efendi kendisine kitap gibi sevgili bir dost verdiği yani içine okuma ve kitap sevgisi koyduğu için Allah’a şük-

rediyor ve elinden düşürmediği kitabı, hayat gözünün nuru olarak niteliyor. Mısradaki *gece gündüz* kelimeleri hem birinci hem ikinci mısradaki anlamlı olacak şekilde kullanılmıştır. Yani cümleyi “gece gündüz şükürler olsun” yerine “gece gündüz hemnişinim/dostum kitaptır” şeklinde anlamak da mümkündür. *Hayatımın göz nuru* tamlamasından şairin okumayla geçen vakitlerini kendi hayatının en anlamlı ve kıymetli vakitleri olarak kabul ettiğini anlıyoruz. Keza “göz nuru” nitelemesinde göz ve ışık arasındaki münasebet dolayısıyla da ilgi vardır.

